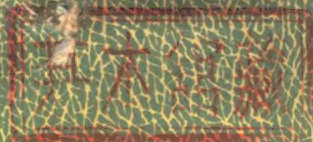


177295



別林斯基論文學

別列金娜選輯

梁一真譯

新文艺出版社



統一書号：10078·1740

定价：0.95 元

0(1)
5/6244

157295

別林斯基論文学

[俄]別林斯基著 別列金娜選輯

梁 真 譯

新文艺出版社

• 1958 •

В. Г. БЕЛИНСКИЙ
РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ О ЛИТЕРАТУРНОМ ТРУДЕ
本書根据 Советский писатель Ленинград 1954 年版本譯出

別林斯基論文学

〔俄〕別林斯基著 別列金娜选輯

梁 真 譯

*

新文艺出版社出版

(上海康平路155号)

上海市書刊出版业营业許可証出011号

上海市印刷五厂印刷 新华書店上海发行所总經售

*

書号 1740

开本850×1156 耗1/32 印張9 1/16 插頁1 字數197,000

1958年7月第1版

1958年7月第1次印刷

印数1—5,000 定价(7)0.95元



別林斯基像

2A GT 3/11

序

偉大的批評家維沙里昂·格利戈列維奇·別林斯基在俄国解放运动史上的地位已經在符·伊·列宁的著作里詳盡而精确地規定下来。虽然別林斯基生活在俄国解放运动的貴族时期，可是他的活动的內容却揭示出解放运动的一个新阶段——平民知識分子时期。列宁在論过去俄国的工人报刊一文中写道：“維·格·別林斯基还在农奴制度时期就成了我們解放运动中完全把貴族取而代之的平民知識分子的前驅者。”①

作为社会活动家、評論家和批評家的別林斯基之所以有力量，是因为他的論点总是和俄国农奴制下广大农民的情緒紧密联系着的。別林斯基的革命民主主义世界觀乃是发源于俄国的革命现实，特别是发源于十九世紀三十年代末和四十年代的农民群众运动中。

因为別林斯基是农奴制下千百万农民的真正思想家，他的世界觀在当时是最先进的；这种世界觀即使对于后世为人民事业而奋斗的革命战士來說，也沒有失掉它的意义。符·伊·列宁把別林斯基称为俄国社会民主政治的前驅者之一。

符·伊·列宁的这一天才的指示，帮助了我們正确地估計別林斯基在艺术和文学問題方面的地位。

別林斯基不仅給俄国解放运动打开新的一頁；他还是俄国美学、文学、报刊、文学批評、文学理論及文学史发展中的新傾

向——革命民主主义倾向——的創始者。

作为一个思想家，別林斯基经历过从唯心主义和民主主义的启蒙活动（十九世紀三十年代）到唯物主义、革命民主主义和社会主义（十九世紀四十年代）的复杂发展过程。不过在別林斯基的世界观里，早在三十年代即已有了唯物的因素，这因素指导他的世界观向前发展，直到完全掌握了唯物主义为止。即使在十九世紀三十年代期間，別林斯基的民主主义及其世界观里的唯物主义因素（尽管他的一般立場是唯心主义的）已經使他能够在艺术及文学的一般問題和各別問題上作出一些連他以后也不否定的論断来，这些論断，他在四十年代更从新的立場予以發揮和发展起来。

因此，在三十年代（甚至在三十年代末，在他“和现实妥协”的短暫期間），民主主义者別林斯基一面反对农奴制度，反对官方的意識形态和官方的宗教，一面为了民主的、现实主义的艺术，和反动的文学及批評、和所謂“純艺术”展开了不妥协的斗争；別林斯基在四十年代完全創立起来的现实主义理論，其基本原则是在三十年代即已形成了的。

然而，毫无疑問，只有当別林斯基确实掌握了唯物主义并坚定地站在革命民主主义立場的时候，他才成为革命民主主义“光辉傳統”（日丹諾夫語）的創始者，無論是在美学、文学理論、文学史方面，或在对我们現代具有重大意义的文学批評方面。

別林斯基坚持理論与实践、学术与生活的紧密联系，他写道：“理論問題的重要性有賴于它和现实的关系。”別林斯基就是遵循着这一原则来解决美学、文学理論、文学史和文学批評等

① 列宁全集，俄文本，第20卷，第223頁。

方面的問題的。

別林斯基是唯物主义美学的創造者。他从革命民主主义的立場来理解美，来确定艺术性的标准。在別林斯基看来，只有忠于现实的东西才是艺术的，因为“凡是不忠于现实的东西都是撒謊，它所暴露的不是才能，而是无才”。

別林斯基还深刻地探討了思想和形式的联系及相互制約的問題以及艺术作品的一切部分的严格統一問題。在論及内容和形式的統一时，別林斯基指出，作品的艺术性的程度有賴于其思想的真实性。他肯定說，“在錯誤的基础上不可能創造好的作品出来。”

別林斯基一方面要求艺术作品的思想性、社会内容和对于当代問題的深切关怀，一方面和一切“純艺术”的現象、和一切想把艺术变为“无所事事的懶人的玩物”的“詩人們”的企图展开坚决的斗争。別林斯基說：“取消艺术为社会服务的权利，这是貶低艺术，而不是提高它。”

別林斯基認為作家的基本优点在于能够反映当代迫切的問題；他教導我們，只有具有时代的感覺才能使作家成为真正的艺术家。

与要求崇高的思想性相关联，別林斯基还提出关于“主观性”的理論，这种理論認為主观性是現代作家必备的一种特性。別林斯基把“主观性”理解为作家的一种能力，这种能力使作家不致成为一个冷漠而客观的描述者，而是一个为他所描述的事物的裁判者，善于“在自己活跃的心灵中體驗外在世界的現象”。

別林斯基坚决地着重指出，文学的特殊任务不仅在于美学教育这方面，而且还在于形成和发展俄国讀者的前进意識这方面。別林斯基不止一次地談到作家崇高的公民責任，談到作家

对于那些“把俄国作家看作是使自己摆脱俄国专制政体、正教和官方人民性的唯一的领导者、保卫者和解救者”的讀者群的責任。因此，我們就可以理解，为什么別林斯基在高度原則性地、始終如一地为果戈理的作品辯护并打击各种各样的反动論客和批評家以后，当果戈理成为与友人書簡选粹的作者的时候，却使這場贊助果戈理的斗争以反对果戈理的斗争而告結束，并从沙尔茨堡給他写了被符·伊·列宁称为“在沒有受到檢查的民主刊物中，直到今天还具有巨大而迫切的意义的最优秀的作品之一”的那封著名的憤慨的信。

別林斯基最偉大的供献在于他指出了进步的俄国文学的丰富多采和民族特色，指出它最本質的特征是爱国思想与爭取解放的热情的融和。別林斯基是农奴制度和专制政体的激烈的敌人，他号召作家們去尖銳地暴露現存秩序的基础，全面地描写人民精神的美好及其偉大的潜力。他不懈地和贬低一切俄国事物的世界主义者，和反动的民族主义者以及官方人民性的代表者斯拉夫派展开斗争。他写过不少憤怒的文章去揭穿自由主义者們的策略和心理。

別林斯基是俄国卓越的文学史家。他深刻地論定了十八世紀和十九世紀前半期許多俄国作家作品的历史內容，包括俄国民族文学的創始者普希金在內；他給俄国讀者指出了果戈理、萊蒙托夫和柯尔卓夫的真实的意义；当赫尔岑、涅克拉索夫、屠格涅夫和岡察洛夫初登文坛的时候，他就已經理解到这些作家的作品本質。

別林斯基对俄国文学理論的科学研究作出了巨大的供献。他所建立的现实主义理論是正确地理解过去、現在和将来的俄国文学的鑰匙。別林斯基确定了文学中现实主义的基本的及典

型的特征、确定了它的思想性、它的暴露和諷刺的傾向——这就是那使俄国文学成为社会发展中的强大因素的一些特征。

在揭示文学的社会性质的时候，別林斯基还指出文学如何可以履行它的社会功效——亦即如何可以成为社会发展的有力的手段。为了这，別林斯基教导說，艺术应该是真实的，艺术所描写的东西应该不是虚构和杜撰的，而应是生活中切实存在的，或者也許并不存在于象作品所显示的那样形态中、但須是在适当的环境里可能发生的事情（別林斯基規定“詩是现实及其可能性的創造的复制”，其涵义即在于此）。如果說，作家不仅要描写具体的真实的生活，还要描写“可能的”生活、那么，除了艺术的才能之外，他就必須还有对生活的正确的当代的观念，他的生活描写才能是真实的。

在为符合人民利益的真正艺术、为民主的现实主义艺术而斗争的时候，別林斯基提出了典型化方法——艺术概括的方法——作为现实主义艺术的基本特征之一。

在別林斯基的著述中，典型性問題是和他对“理想”的探究相結合着的。在別林斯基四十年代的文艺評論中，“理想”这个概念被用在两种意义上：一方面，“理想”就是“概括”；因此，把现实“理想化”——这并不意味着歪曲现实，而是意指反映其中最富有代表性的、最典型的东西（“任何真实的詩都是现实底理想的映鏡”）；另一方面，“理想”——这是作者对现实的理解，是他对所描写的事物的观点，也可以說是他的社会立場。

在他的为社会及历史所制約的藍图上，別林斯基也提出性格問題。他写道：“詩人的艺术应该是在实践中解决这样一个問題：一个有天赋的性格应该如何在命运安排給他的环境里发展起来。”

別林斯基經常着重指出，藝術的特點在於它的形象性；他要求當代批評從內容和形式的統一中去研究作品。作為文學批評家、歷史家和理論家的別林斯基對於技巧問題也是一貫不懈地注意着的。

別林斯基一方面從藝術底歷史制約性這一觀點來研究藝術，一方面堅持對作家的創作只有也考慮到他個人的特點時，才能夠得到正確的理解。因此，別林斯基認為，批評底任務也在於顯示作家創作的基本傾向和內在本质，顯示他的藝術方法的特點，以及和作品中的思想及藝術方面的一般傾向有關的作家風格（文體）。別林斯基教導說：“文體是思想的浮腫性、可感觸性；在文體里表現着整個的人；文體和個性、性格一樣，永遠是獨創的。因此，任何偉大作家都有自己的文體。”

作為批評家的別林斯基非常重視藝術作品的語言問題。

別林斯基認為，使用全民族的語言來創作的作家有責任揭示那蘊藏在偉大的俄國文字里的一切富藏，並利用一切可能性使自己獲得生動的俄國語言。

別林斯基研究作家的語言是跟作家的風格（文體）、跟作品所使用的一切藝術手段以及作品的思想傾向關聯起來的。例如，在指出果戈理與友人書簡選粹里不正確的語言以後，別林斯基寫道：“這是怎樣偉大的真理呵：當一個人整個致力於謊言的時候，連才能也遺棄了他。”別林斯基指出了先進的俄國作家在發展俄國文學語言方面的巨大任務。

在為現實主義藝術、為藝術文字的真实性 and 形象表現力而鬥爭的時候，別林斯基堅決反對語言的雕琢、辭藻的誇張以及不準確的用字。這表現為別林斯基對俄國文學逆流的代表人物如別涅季克托夫、雅澤珂夫、霍米亞科夫等人的語言及風格的尖刻

批判。別林斯基以其特有的严格要求，也在象普希金、萊蒙托夫、果戈理这些坚实的艺术家的語言和风格中，指出一些不准确的地方；他帮助了年青的新进作家們（如屠格涅夫、迈科夫）去获得使用語言的技巧。

符·別列金娜

本書选材根据：

別林斯基全集，苏联科学院出版社，1953—1954年版。別林斯基三卷集，1948年版。

別林斯基全集，温盖洛夫和斯皮里多諾夫編纂，1903—1948年版（在前两种版本中所缺的別林斯基作品，即于本版中征引之）。

別林斯基書信集，三卷本，里阿茨基編注，1914年版。

同时代人回忆中的別林斯基，克列曼編注，皮克沙諾夫作序及編纂。1929年版。

文学遗产，第56卷，苏联科学院出版社，1950年版。

內 容 提 要

本書是从俄国偉大的革命民主主义批評家別林斯基的全部著作中選輯出来的片段,集中了他的文学及美学思想的精华,对文艺学及文学批評的各项重要問題都有所解答。从这里,我們不仅可以学习到許多关于文学的科学性的結論,而且可以看到別林斯基如何以批評为武器,为现实主义的文学进行了斗争,这种不懈的战斗精神,几乎在每一頁、每一个問題上,都給革命的文学工作者树立了光輝的战斗榜样。

目 次

序(符·别列金娜)	1
一 文学和艺术的本質和定义	1
(甲)艺术的特点 美的理解 艺术性标准 内容 和形式	1
(乙)艺术的思想性 当代性 — 进步艺术的条件 “为艺术而艺术”的批判	21
(丙)文学的社会意义 作家的任务 创作底“热情”	40
二 文学的民族特点 文学的人民性 民族性和 世界性 俄国作家的人民性	68
* 人民的创作 民間口头詩及文学	96
三 现实主义	104
(甲)艺术和现实	104
(乙)典型性問題	120
(丙)作家创作的个性特点	137
四 其他文学傾向的評價	151
五 艺术形式的問題	163
(甲)类型	163
(乙)艺术作品中心因素的统一 結構	203
(丙)詩艺	210

六	語言和風格(文體)——藝術作品語言的風格性 和表現力.....	246
七	作家和讀者.....	249
八	文學批評.....	254
	譯后記.....	272

一 文学和艺术的本質和意义

(甲) 艺术的特点 美的理解 艺术性 标准 内容和形式

我把巴拉廷斯基①君的诗作反复讀了几遍：我充分相信，他的作品只是偶尔閃耀着詩的微弱火花。其中基本的、主要的因素是理智；他通过理智偶尔沉郁地思念着人生崇高的对象，几乎总是从表面輕輕地掠过去，更常常地綴以談諧的双关語和漂亮的机智。下面这篇随手摘来的詩，确切地說明了巴拉廷斯基君上流社会的、平庸的詩才。

不，不要被流言欺騙吧，
我象从前一样怀念着你，
岁月恁冉，但你并没有
稍减了控制我的能力。
别的芬芳我也呼吸过，
但你却留在我心灵的圣地，
我尽管向新的偶像俯倒，
却充满了旧教徒的忧虑。

請問：这能說得上是情感和幻想，而不是理智的游戏嗎？請將巴拉廷斯基君的诗作全部讀一遍吧：你能在他的最优秀作品

的任何一篇中看到什么呢？两三行发自内心的真正的詩，接着便是詞藻，接着又是一些散文的詩句；到处是理智，到处是文辞的嫻熟，才能，技巧，浮夸的修飾，但除此而外，再也没有別的了。

一八三五。論巴拉廷斯基君的詩。

艺术也会給你显示同样的景象，只要你的天性給了你一具卓越的显微鏡②——就是給了你真实而深刻的艺术感觉的話。有了这种感觉，你就能毫不困难地認出什么是创造性的作品，什么是艺匠的作品。在前一类作品中，你会立刻覺察到那通过必要的內在統一而把作品一切部分联結起来的組織的完整性和有机的生命；在后一类作品中，你会看到，作品的一切部分的联結是机械的，是借助于胶水，針綫，釘子以及其他居間环节的。起初看来，你可能覺得这类作品是一个嬌艳的美人，充滿了生命和魅力，可是再多多細看她一下吧——你就会看出一副令人厌恶的骷髏来，它以兩顆深陷的眼窩代替了藍色的眼睛，在該有玫瑰色嘴唇的地方却是崢露出牙齒的頰骨。具体性③是真正詩的作

① 巴拉廷斯基 (1800—1844)：俄国詩人。

② 这以上，別林斯基講到如何用显微鏡分析事物。

③ Конкретность (具体性) 一詞源自 конкретный, конкретный 又源自拉丁文動詞 Concrevere ——“結合”。這一詞属于最新的哲学范畴，并且有广泛的涵义。我們在这里用它指思想和形式的有机的統一。这样的东西是“具体的”，如果它的思想貫穿在形式里，而形式也表現了思想；取消它的思想就取消了形式，取消它的形式也取消了思想。換句話說，“具体性”就是思想和形式的隱秘的、不可分的、必要的融合，这种融合成为一切的生命，沒有它，任何东西都沒有生命了。这在艺术作品尤为显著：在乐譜中有思想和生命（它感动人心的秘密即在于此）；只有声音（它的形式）：如果取消了声音，乐譜就不存在了。和“具体性”相习的是“抽象性”，它在艺术中作为隱喻（аллегория）而存在。

（別林斯基）

品的主要条件，沒有具体性的作品是技艺之作，是人造的蔷薇，固然它也有蔷薇的颜色和香气，但沒有蔷薇的生命，沒有那种說不出名目的，但却含藏着生命的某种东西。自然，艺匠或技艺在膺造自然方面可以很成功，但是只能从远处着眼，临近一看就洞彻其伪了。請看这些蜡制的塑象，它們多么討厭，給人一种多么不愉快的反感呵：簡直和死尸一般无二。可是，它們对自然的摹仿和近似却已达到极端的、几乎是不可能的完美程度。与这些塑象相反的是另一些大理石的雕刻作品，尽管眼睛、头发和軀干全是一种顏色——这些石刻却栩栩欲生，呼吸着年青的灿烂的生命，快乐地微笑着，怯懦地張望着，仿佛要說什么似的……理由很简单：在第一組作品里，形式是孤立地、个别地存在着，思想也孤立地存在着，或者，更确切地說，形式为了思想才被搜寻出来，它是粘在思想上面的。在第二組作品里呈现了思想和形式的具体的融合，其中思想只通过形式而存在。以确切不移的必然性为基础的“創造的自由”这一規律派生了“具体性”規律。任何艺术作品之所以是艺术的，因为它是依据必然性規律而制作的，因为其中沒有任何随意武断的东西：沒有一个字、一种声音、一笔綫条是可以被另外的字、声音、或綫条去代替的。但不要因为我們因此就抹煞了創造的自由：不，我們这种說法正是肯定了它，因为自由是至高的必然性，凡是不見必然性的地方就沒有自由，有的只是任意，其中既沒有智慧、意义，也沒有生命。艺术家不仅可以改动字、声音和綫条，而且能改动任何形式，甚至他的作品整个部分，但是随着这种改变也改变了思想和形式；它們将不是以前的思想，以前的形式，而是修改过的新思想和新形式了。因此，在真正艺术的作品中，既然一切都依据必然性規律而出現，就不会有任何偶然的、多余的或不足的东西：一切都是必

然的。

一八三八。烏戈拉諾。H，波列沃依的作品

詩人需要表現，而不是証明——在藝術中，被表現的東西已經等於被証明了。詩人無須說明自己的意見；即使如此，讀者從詩人的故事所產生的印象也就能感到詩人的意見。詩人的道德箴言和訓誡只能減弱他的感染力，而對於詩人說來，唯有感染力是必要而生效的東西。

一八三九。孟采里，歌德的批評家。

首先得聲明，我們認為不僅在“藝術的”作品和文學作品之間有很大的區別，就是在“藝術的”和“詩的”作品之間也有很大的區別。文學作品可能是“詩的”，“詩的”作品也可能是“藝術的”；然而，有的文學作品既不能說是“詩的”，也不能說是“藝術的”。即如拉斯脫金的女盜但卡或皇家頂樓，黑婦人，各種旅行記和漫遊記，以及英國勛爵的冒險故事和大鼻子索維斯德拉爾冒險記等①——這一切無疑地隸屬於文學，但它們和藝術毫無相關之處。我們既不想規定“藝術性”一詞的涵意，也不想仔細地分析它，我們只想簡短地描述一下“藝術性”的表征……

真正藝術的作品永遠以其真實、自然、正確和切實去感染讀者，以至當你讀它的時候，你會不自覺地、但卻深刻地相信：作品中所敘述或表現的一切恰恰應該是如此的，要是換一個方式寫

① 別林斯基此處把一些沒有價值的中篇小說如：女盜但卡（譯自波普小說索維斯德拉爾）、馬特威·科瑪洛夫所寫的一本迎合小市民趣味的小說英國勛爵喬治和勃蘭蒂潘文格伯爵夫人弗列德列克·露依絲的冒險故事，以及格利奇（黑婦人）和布爾加林的作品歸為同一類型。

出来則是不可能的事情。讀完以后，其中所描繪的人物会象活人一样，以其所有极細微的特征——他們的面貌、声音、举止和思想方式——完全显示在你的面前；他們永远不可磨灭地印在你的記憶中，使你任何时候都不会忘記他們。作品以其整体拥抱并且渗透了你的全部生命，而它的各部分只有和整体发生联系时，对你才显得生动和难以忘記。你把这样的艺术作品越是多讀，你和它之間的內在的情誼和联系也就更深入、密切而不可分割。純粹是艺术的作品的一个必不可少的条件；就其本质而言，它排斥任何外在的裝飾和雕琢。純粹是真理的美，——艺术的作品因为它而有了力量；另一方面，虛假的艺术作品却常常因它而毁灭，因此更不得不追求雕琢、复杂和奇特。由于这緣故，热情的青年人在讀完艺术的作品以后，会問自己：为什么他沒有写出这样一篇东西呢？你看，它是这样朴素而平常：好象只要坐下来动笔一写就行了，——但是，假的艺术作品初看来却几乎永远令人惊奇：它們仿佛如此动人地新穎，如此富于难以模拟的独创性，如此高度地深奥——初出茅廬的年輕的心灵簡直不敢奢望和它們媲美，只好怀着一种迷信的崇拜，自認沒有本領写出和它們近似的東西……这就是为什么有些老气橫秋的青年人或是精神上幼稚的人們，——由于天性的貧乏、瑣屑和肤淺，因此使學識和教養都无能为力，——比如說，会認為果戈理是“一个忠实地摹写自然的滑稽作家”，好象要用这种說法来貶低他似的。这些好好先生們！他們不明白：忠实地摹写现实是不可能的，只有以創造精神的力量來忠实地复制现实才是可能的；而他們以其簡單的術語称为忠实地摹写自然的，其实正是忠实地創造，那不但不是缺点，不是罪过，而且还是詩人的創造力的必要条件和至高的成就。在艺术中，凡是不忠于现实的東西都是撒謊，它所暴

露的不是才能，而是无才。艺术是最实际表现，唯有现实才是至高的真实；现实以外的一切，也就是说由某种“撰述人”所杜撰的任何现实，都不过是撒谎和对真实的诽谤而已……

在真正艺术的作品中，所有的形象都是新颖的，独创的，没有任何形象重复其他的形象，而是每个形象都有其各自的生命。一个艺术家的作品尽管如何多种多样，他在任何一部作品或任何一笔线条上都不会重复自己的

——一八四〇。瑪尔林斯基作品全集。

在创造性的作品里，事件本身说明它自己，无需诗人去解释。在这类小说或者戏剧中，出场人物也说话，但并不是和读者、而是彼此对白，并且每个人物都是为自己、说自己的话；但是，读者因此也就理解了他们。

——一八四〇。瑪尔林斯基作品全集。

这意味着：内容不在于外在的形式，不在于偶然事件的凑合；它存在于艺术家的构思中，存在于他执笔以前即已对他呈现的那些形象、那些光影色泽的交融中，一句话——内容存在于創造的构思中。在艺术家执笔以前，艺术创作应该已经在他的心里完全具形：写出来，——在他不过是次要的工作罢了。他该从一开始即已在脑中见到那由于他们的相互关系而构成他的小说或戏剧的一些人物。他无需细细思量、计算和考虑一切：一切自然而然地来到他手边，而且是在应该来的情形下来到的。事件从思想中展现开来，犹如植物之发自种子。由于这缘故，读者才把他的人物没有看做是符号，而是一些活的形象，乐其所乐，苦其所苦，并且对于这些人物的命运和意义加以思索、评论、展开

爭辯，仿佛他們竟是在現實中存在着的、為自己所熟悉的一些人物。假如作者在一開始所設想的是抽象的內容，是什麼開端和結局，以後就臆造一些人物，有意或無意地使他們扮演出合乎作品目的各種角色，——那就絕不會獲得以上那種效果。這就是為什麼批評家總感到說明作品的內容是很困難的事，如果不是摘要說出，便沒有辦法：他必得把內容縮減，讓被剖解的作品說明它自己。

一八四〇。當代英雄。萊蒙托夫的作品。

在活生生的現實里有很多美的事物，或者，更確切地說，一切美的事物只能包括在活生生的現實里。……

一八四一。萊蒙托夫的詩。

藝術是對於真實的直接觀照，或者是形象中的思維。

全部藝術理論——藝術的本質，藝術分類以及各類的本質及條件——即在於發揮藝術的這個定義 ①

首先，在我們的藝術定義中，無疑地，很多讀者會認為奇怪的是：我們把藝術稱作思維，從而把兩個最相反的、最不能結合的概念結合起來了。

一八四一。藝術思想。

① 這個定義是第一次在俄文中如此說出來的，在以前的俄國美學、詩學或所謂的文學理論中都不能看到這樣的定義。藝術思想是別林斯基未完成的一篇文章，它反對形式主義和粗糙的經驗主義美學理論。這篇文章雖然有一些唯心的因素，別林斯基卻在這裏面正確地解決了藝術和科學、思想和形式的相互關係的問題。

（選輯者）

普希金的詩的优点不仅仅在于平易——平易不过是它的次要性質之一。不，他的詩的优点是在于艺术性，在于它的内容和形式相互之間的有机的、生动的配合。从这方面說，可以把普希金的詩比作充滿情感和思想的人的眼睛的美：从那双眼睛中拿走那使它們生动的情感和思想吧，——眼睛仍旧是美的，但已經不是那出神入化的美丽的眼睛了。现在有很多人写着又流暢、又和諧、又平易的詩；但是只有萊蒙托夫的詩情才令我們想到普希金的詩……普希金的詩被内容充实和浸透着，有如水磨的水晶被阳光充溢和浸透了一样。普希金沒有一首詩不是来自生活的，沒有一首詩的写作不是出于这样的愿望：写些什么吧，或許会感觉好些……这种情形显著地把普希金和他以前所有的詩人划分开。在我們的文学中，普希金的艺术良心是史无前例的；他从自己的心灵世界里拿出来的只是那为他所感受的、成熟的詩的幻想，这些幻想自动掙脫了出来。因此，他完全摆脱了詞藻、浮夸和俗套：我們說过，这些东西只偶尔在他中学时代的作品里留下一些痕迹。普希金作品的严格的艺术形式，是它永远包含有深摯而真实的内容所使然。他的每一首詩都是一个自成一体的独特的世界，充滿了自身的力量，沒有任何异己的因素、任何次要和多余的东西，只自由地活动在自己的領域里。正象普希金的任何思想、情感和感觉都是真实的一样，他的每个形象、每个辞句，也是真实的。一切都恰如其位，一切都丰满，沒有任何不完整的、朦朧的、不准确和不确定的东西。

一八四一。一八四一年的俄国文学。

然而，我們永远反对这种意見：即認為教誨是詩，道德和詩相等，——我們說过，凡是詩的，必然是道德的，但并不認為凡是

道德的必然也是詩的，我們永遠要武裝起來，反對這種庸俗的“訓誡”，反對有些人硬想加于詩上的這種議論式的、冰冷的說教，他們想在詩人的任何作品中都去尋找象寓言中的 *moralité* ① 那樣訓誡的東西，或者要他寫出象“幫助貧苦人吧，因為善行是不會湮滅的”，“對任何人都要溫和而恭敬，因為這有好处”等等一類東西。我們曾經一直、而且現在還要這麼說：真正的詩人永遠是——在這一詞的最高的含義上——道德的，而庸俗的說教者根本不是詩人。

一八四一。《莫斯科人》第六期。

文學作品里的思想有兩種。在有些作品，思想進入形式，由此滲透到形式的一切支節，溫暖和照明了形式。這種思想是活躍的、創造性的，它不是通過理性、而是直接地，不是獨立自在、而是和形式一起出現。這樣的作品是美的、藝術的。另一種思想在作者的頭腦中脫離形式而產生，——形式是另外編造出來、以後安裝到思想上面的。結果是，這種作品盡管在思想上（也就是在作者的意圖上）很明智，但卻不能從形式上贏得人的注意。

一八四一。符·菲里莫諾夫的“不可解的”。

為歌德逝世而作在巴拉廷斯基君的小詩中算是很優秀的一首。它有着韻律的奇異的美，但盡管如此，這首詩不能一貫貫穿，因而不能產生如此美的韻律所應產生的印象。理由很簡單：它的思想不明确，內容不真實。

① 意即：醒世的警語。

真理构成哲学的内容，也构成詩的内容。从内容来说，詩的作品和哲学論文沒有两样；在这一点上，詩和思維是沒有任何区别的。然而，詩和思維毕竟不是一回事情：它們在形式上有显著的区别，这形式就构成了它們各自的主要特征。哲学，或者思維（我們用这一名詞的广泛含义），通过理智直接作用于理智。如果說，思想家或演說家因为充滿了他所追寻的真理的晶瑩火焰，有时不免热情洋溢，求助于幻想，使用情感底热烈語言和幻想底灿烂形象說話——即使如此，在他，那情感和幻想也只是次要的因素，因为这里的情感是通过分析去深刻探索真理的結果，而幻想不过是一种輔助性的手段，借使真理成为可以感到和看到的東西而已。在思維中，理智和思想直接碰面，无須以情感和幻想为中介，只有当陶醉忽然充溢了思想家的心灵时，情感和幻想才能按照它們固有的愿望活动。但是理智並沒有停止控制这种陶醉，而且理智已不惧怕这种陶醉的魅人力量了，因为这是它本身辯証发展的結果。象这种陶醉，只对于在严格的、剝去一切直觉的外衣的邏輯思索中經過坚强的鍛炼，已經不会对感觉、情感及現成的思想等等权威屈服，而能永远以理性的辯証去考驗它們的思想家們，才是无害的。而在詩里，与此相反，幻想是起主要作用的力量，創作过程只有通过幻想而完成。不錯，詩也在判断和思考，因为詩的内容和思維的内容同样是真理；但是詩以形象和图画、而不是以三段論法和双关論法来判断和思考的。任何情感、任何思想必須形象地表現出来，然后才是詩的情感或思想。有些酷評家自己写过在当时还認為不錯的歪詩，就想貶抑普希金，于是說，普希金的詩完全是世俗的，因为他把无形的純淨的

思想世俗化了；这种对于詩的看法显示了这些批評家絕對沒有美感，暴露了他們极其庸俗的天性，与任何詩的預感都是絕緣的。責备詩把思想世俗化了，这等于責备数学为什么老是在計算和衡量一样。詩的本质就在于給不具形的思想以生动的、感性的、美丽的形象。这样看来，思想只是海的泡沫，而詩的形象则是从海的泡沫诞生出来的爱与美底女神。誰要是生而沒有創造的幻想，不能把思想化为形象，不能以形象思考、判断和感觉的話，那末，無論他有怎樣的智慧、情感和信仰的力量，無論他所生活于其中的历史和时代的心智内容怎样丰富，这一切都帮助不了他成为詩人。如果不是这样，作一个詩人真是再容易也沒有的事情：只要你懂得做詩的格律，祈禱一番，就可以开始把一篇論文分成附有韵脚的短行写出来了。

构成一切艺术的作品的主要条件之一，是思想和形式、形式和思想的和諧的配合，以及作品的有机的完整。因此，任何艺术的作品，首先應該具备作为其基础的思想或情感底严格的統一。作品中的思想可以取自那思想本身的一个契机，也可以在它所有的契机上发展起来，但它應該只是一个思想，它的发展对于它本体說来，也該象乐曲中的变奏曲之于主题一样。假使作品思想轉变为另外一个即便是和它有关联的思想，——那末，艺术作品的統一就破坏了，从而也破坏了对讀者的感染力的完整性。在讀完这种作品的时候，你只感到不安，而不是心滿意足，——疲憊和沮丧代替了快感。

如果詩的作品的思想就其本身來說是真实的，而詩人也明白而确定地掌握了它；如果作品在詩人的心灵中是被真实地孕育和充分地體驗过的，——那末，它就不会有畸形的部分，薄弱的地方，朦朧和不可解的辞句，以及表面裝飾的这种缺陷。这样

构成的作品是有机的整体：其中没有多余的、也没有不足的东西；它是圆满的：它从一起头就把讀者引导到作品的主旨中，并且在最后一个字上終結了全篇的内容。因此，讀者会感到充分的滿意，不会再問：“以后如何了？”

一八四二。奈尔森文的作品。第一篇。

詩有两种：有一种詩，作为才能而言，发自易受刺激的神經和灵活的想象；它特別华丽，具有鮮明的色澤和在众目之前一旦閃过时即能惹人注意的奇特突出的形式。这种詩在表面上看来越是有内容，它内部也就越空洞，因为它整个是想象的，沒有和现实相同的东西；它的思想很象夸張的語言和嘹亮的辞句，它的图象經不住仔細观察，你近看一下就觉得什么也不象了；把眼睛移开以后，你的脑中不会留下任何形象，任何冥想，任何观念。——另外一种詩，作为才能而言，发自对现实的深刻感情以及与一切活的事物的真挚的共鳴，因此，它的感情永远是真实的，它的思想永远是独創的，甚至不是新穎的，因为这思想并非从外面順便抓来，而是在詩人的心灵中滋生和成长起来的。这一类詩作并不显明刺目，但却需要人去注視它，而它只对于細心观察的人才尽其深刻地展开它純朴的、平靜的、純洁的美。独創性是这一类詩的不可分割的屬性；独創性是擅于掌握本質的結果，从而也是每种事物的特征。由于这緣故，事物本質的描繪就有着确实性的印記，以至即或你从未見过你所描繪的事物，你仍旧相信它就該是这样的，而不可能是別种样子。

一八四三。巴娜莎。Т.Л.〔И.С.格格涅夫〕的詩体小說

任何詩都應該是广义上的生活（囊括整个物質的和精神的

世界)的表现。只有思想能使诗达到这种程度。但是,为了表现生活,诗应该首先是诗。如果有一篇作品能够被称为“智慧的,真实的,深刻的,但却是缺乏诗意的”,艺术就不会从这里取得任何胜利。这样的作品有如一个面貌丑陋而心灵却伟大的女人,你可以对她表示惊讶,但要她却是不行的;然而,只要有一点爱情,也总比很多惊讶使人更为快乐,无论是对那个女人或对这个惊讶的男人而言。非诗的作品从各方面看来都是贫瘠的;其实半诗半散文化的作品,也常常有益于社会和个人,但这益处也只是一半而已。

一八四四, 亚历山大·普希金的作品。第五篇。

一个人要想写诗,非得有什么?——情感呀,思想呀,教养呀,灵感呀等等。一般人对于这类问题就会如此回答你。我们认为,比这一切更重要的是诗才,是艺术的才能。这是主要的;其余的一切都得依次列在它的后面。诚然,在我们这时代,只凭才能作不了多少事情;但问题是在于,如果没有才能,那就一步也移动不得。没有它的话,学识也好,教养也好,和当代现实活生生的情况有所共鸣也好,热情的天性也好,强烈的性格也好,全不会对诗人有什么帮助的;没有才能,这一切都成了没指望的资本。但才能是什么呢?——才能在于这样一种直接的能力,它使人能通过情感,以诗的方式获得现实的印象,并且能通过幻想的活动,在诗的形象中去复制这些印象。请注意我说直接的,我指的是这样一种能力:一般地说,思想和沉思可以发展和加强它(有时候也阻挠和减弱它),但它是天性所赋与的,而非来自沉思或思想。因此,这种能力是一种可喜的天赋,构成人格的特点、性能,但是从它本身说算不得什么优点,犹如美色算不得女人的优点

一样。情感是詩的天性中一个主要的活动因素；沒有情感就沒有詩人，也沒有詩；但也并不是不可能有这样一种人：他有情感，甚至写出了浸潤着情感的不算坏的詩——却一点也不是詩人。

一八四五。爱德华·古貝尔的詩。

就是这样一种因素力图在俄国詩歌中发展起来，并且在普希金的詩中已經独立存在着，象穿射过水晶的阳光一样渗入了他的詩的一切其他因素，——这种因素发自一种直接的能力，即詩人能以詩的方式接受现实印象，并且能借助幻想的活动，在詩的形象中把那印象复制出来，——就是这种能力构成創作的才能。这种才能不但呈现在作品整体的概念中，也呈现在思想、情感和格律造句中，这一切首先都必须是詩的。詩和作詩法是两件完全不同的事情，因为一首詩可以有内在和外在的优点：你尽可以模仿普希金的詩，但是，要写得象他一样，倒不如写自己独特的、也許并不逊于他的詩来得容易，因为他的詩中的力量、彈性、柔韌、魅力、优美、丰满、嘹亮、和諧、繪画性与造型性不是来自外在的修飾，而是从他内在的生命发出的，这生命即在詩人的創造力的主宰下灌注到全篇詩作里。

一八四五。爱德华·古貝尔的詩。

如果說，杰尔查文沒有一篇作品是艺术性的，也就是說，沒有一篇能从头到尾一气呵成；亦即在該結束的时候和地方結束、完整地自成一篇、沒有那足以使讀者情感冷却的枯燥的文辞和枯燥的詩句、沒有辞藻、不准确的字句、沒有一切多余的东西；如果說，他有很多作品是半好半坏的，而且还有更多是完全粗劣的，——讓我們再說一遍，这不是他的过錯，而該归咎于他的时

代；这是时代、而不是才能的弱点所使然的。

一八四五。杰尔查文的作品。

現在，我們只想簡單地說，照我們最高度的理解和真摯的、热烈的信念看来，死魂灵高出于俄国文学过去以及現在所有的作品之上，因为在这部作品里，活生生的社会思想底深刻性和形象底惊人的艺术性不可分割地結合在一起了，这部不知为什么被作者称为叙事詩的长篇小说，既是民族的、又是高度艺术的作品。它有許多自己的、重要和不重要的缺点。我們把語言的錯誤归納到后一类，語言的錯誤构成果戈理才能的薄弱的一面，正如他的文体（风格）构成他的才能的强的一面。我們几乎到处都可以发見死魂灵这部小說的重要缺点，那就是每当作者想从詩人、从艺术家变为一种什么預言家的时候，他就陷入有些鋪張和浮夸的抒情性里面。幸而這些抒情性的段落和整部小說的規模比較起来，还是寥寥无几，讀时可以略过不讀，仍然一点也不至丧失对小說本身的享受。

可是，不幸的是，死魂灵里这些神秘的抒情的議論，不是作者單純的偶然錯誤，却很可能是致使作者完全不能对俄国文学發揮才能的一粒种子。他越来越忘了艺术家所具有的意义，采取了宣揚某种偉大真理的宣教者的口吻，其实他所要宣揚的，不过是一个抱着一些总是戕害艺术与才能的錯誤理論及錯誤体系而致脫离正确途徑的人的似是而非之論而已。

一八四六。乞乞科夫的經歷或死魂灵。

不，如果他（莫斯科人的批評家尤列·沙瑪林），不管为着什么原因，想要消灭自然派的話，他最好不必計較自然派的傾向，

也不計較自然派——用他斯文的說法——對社會的誹謗，而是應該在美學批評的基礎上分析自然派的主要作品，如此才可以指出這些作品如何很少或完全沒有滿足藝術的基本要求。那時候，它們的傾向就會不打自倒，因為，一部自居于藝術之列的作品如果不能滿足藝術的要求，那它就是虛偽的、死的、令人厭惡的，任什麼傾向都不會把它挽救起來。藝術可以是某種思想和傾向的傳播者，但藝術首先必須是藝術。否則，藝術作品就成了死的譬喻，冰冷的論文，而不是現實底活生生的复制了。

一八四七。答“莫斯科人”。

無疑地，藝術首先必須是藝術，然後才能是一定期期的社會精神和傾向的表現。不管一首詩充滿着怎樣美好的思想，不管它是多么強烈地反映着當代問題，可是如果里面沒有詩，那麼，它也就不能表現美好的思想和任何問題，我們所能看到的，不過是體現得很壞的美好的企圖而已。如果在長篇或中篇小說里，沒有形象和人物，沒有性格，沒有任何典型的東西，那麼，不管里面敘述的一切怎樣忠實而仔細地從自然摹擬下來，讀者還是不會找到任何自然性，不會看出有任何忠實地觀察到、并巧妙地把握住的东西。他會覺得人物都是一片模糊的，敘述成了許多不可理解的事件的混亂糾纏。如果違反了藝術法則，那是不可能不受到懲罰的。要想忠實地摹仿自然，僅僅能寫，就是說，僅僅有抄寫員或書記的技術還是不夠的；必須能通過自己的幻想把現實現象表達出來，賦予它以新的生命。一件具有浪漫趣味的審判案的確實的記載算不得一部小說，却只能供作小說的素材，也就是說，只能作為供給詩人一個寫小說的機會而已。而要寫小說，他必須從事思索，體察案件的實質，窺測出促使這些人物如

此行动的秘密的内心冲动——掌握作为这些事件之核心的案件要点，赋予这些事件以統一的、完整的、自成一体的意义。而这一点，只有詩人才能作到。似乎再沒有比忠实地描繪人物肖像更容易的事了。可是有的人尽管一辈子实习繪画的这一部門，却还是不能把他所熟悉的面孔画出来，使別人也知道这是誰的肖像。忠实地描繪肖像也是一种才能，但这并不就是这才能的一切。一个普通画家会給你的朋友画出十分相似的肖像；这种相似，在你不得不立刻認出这是誰的肖像这一意义上来看，是毫无疑问的，可是无论如何，仿佛你对它还是不能滿足，觉得它和原型又相似、又不相似……可是，讓狄兰諾夫^①或勃留洛夫^②来画这幅肖像吧，——你会觉得，就是鏡子也远不如这幅肖像能够把你朋友的模样忠实地复制出来，因为这不仅是肖像，而且是一件艺术品；这作品不仅抓住了外部的相似，并且还把握到原型的整个灵魂。因此，只有有才能的人才能够忠实地摹写现实；而且，不管作品的其他方面怎样不行，它越是以忠于自然取胜，作者的才能也越是无可置疑。忠于自然并不是一切，尤其在詩是如此，——但这是另外一个問題了。在繪画，由于这一艺术部門的本質和特性之故，仅仅忠实地摹写自然，常常就是杰出的才能的标记。在詩，則不尽如此：不能忠实地摹写自然，固然不能成为詩人，但仅仅具有这才力，也还是成不了詩人，至少是成不了一个杰出的詩人。人們常說，忠实地摹写自然中可怕的事物（例如謀杀、死刑等），如果沒有思想和艺术性，就会引起厌恶，而不是喜悅。这种写法，不仅是不正当，而且是錯誤的——謀杀或死刑的景象本身并不能引起快感；在一位偉大詩人的作品中，讀者欣賞的不是謀

① 阿列克歌·狄兰諾夫(1808—1859)：銀行家。

② 卡尔·勃留洛夫(1799—1852)：俄國画家。

杀，不是死刑，而是诗人用以描写那件事的技艺；因此，这喜悦是美感的，不是心理学的，不是混合着不自禁的恐怖和厌恶之感的；而至于崇高事业和爱之幸福的图画呢，却给人以复杂的、因此是完整的、既是美感又是心理上的喜悦。可是，一个没有才能的人，即使有上千次的机会在现实中研究谋杀或死刑，也还是不能忠实地把它刻画出来，他所能作到的，充其量不过是或多或少忠实的描写而已。他的描写可能引起强烈的好奇心，但绝不是喜悦。如果没有才能而竟从事于这种事件的描繪，结果只能引起人的厌恶，然而这却绝不是因为忠实地摹写自然，而是为了相反的原因：奇突夸张并不就是戏剧的场面，剧场效果并不就是感情的表现。

可是，我們一方面完全承認艺术首先必須是艺术，一方面却認為，把艺术設想为活动在自己特殊的領域内、和生活其他方面毫无共同之处的純粹的、排他性的东西，这种想法却抽象而不切实际。这样的艺术在任何时候，任何地方，都是不存在的，毫无疑问，生活逐步分成了許多各具独立性的領域；可是，这些領域息息相关地融合为一，其間沒有不可逾越的界限。不管把生活怎样分割，它总是統一的、完整的。人們說：科学需要理智和判断，創作则需要幻想，以为这样就干脆地解决了問題，可以把問題置之高閣了。可是，难道艺术就不需要理智和判断嗎？学者沒有幻想能行嗎？不对的！事情是这样：在艺术中，起着最积极和主导的作用的是幻想，而在科学中，則是理智和判断。当然，有些詩作，除了强烈的灿烂的幻想之外，不再有什么；可是，这绝不是艺术作品的一般規律。在莎士比亚的作品中，你无从断定是什么东西更使人惊奇——是丰富的創作幻想呢，还是包罗万象的充沛的智力？有几种學問，不但不需要幻想，有了幻想反而有

害处；但是，不能因此認為一般学术都是这样的。艺术是现实底复制，是被重复的、仿佛是再造的世界：难道它能够是一种孤立的、隔絕一切外来影响的活動嗎？詩人，作为一个人、一个性格、一个天性——总之，作为一个个性，难道能不反映在自己的作品中嗎？当然不能的，因为和自己脫离任何关系而描写现实現象的这种能力，也还是詩人天性的表現，而就是这种能力也有它的限度。莎士比亚的人格照徹了他的作品，虽然看起来他好象对他所描写的世界漠不关心，正象拯救或加害他的主人公們的那命运之神一样，在司各脫的长篇小说里，我們不可能不看到作者与其說在对生活的自觉而广泛的了解上、不如說在才能上是一个非常杰出的人，并且在信念和习惯方面是一个命定的保守党员、守旧派和貴族。詩人的个性不是什么无条件的、单独的、超脫任何外在影响的东西。詩人首先是一个人，然后才是他的祖国的公民，他的时代的产儿。民族和时代精神的影响不会比别人对他的影响更少些，莎士比亚是古老快乐的英国的詩人，这英国在短短几年之内突然变得严厉、刻板、狂热地盲信起来。清教徒运动对他后期作品的影响是很大的，使它們得到了阴沉忧伤的烙印。由此可見，若是他晚生二十年，他的天才也还是照旧的話，他的作品的特色却会不同了。密尔顿①的詩显然是他的时代的产物：他自己也沒有料到，在他的驕傲而阴沉的撒旦这个人物身上竟写出了反抗权势的礼贊，虽然他本意完全不是如此的。社会的历史运动就是这样强烈地影响着詩。

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥 第一篇。

① 密尔顿(1608—1674)：英国詩人，著有失乐园等。

人們說，狄更斯以小說促成了英國各學校機構的改革，那些學校以前完全是以殘酷的鞭撻和對孩子的野蠻虐待為原則的。我們要問，設若狄更斯在這場合是以詩人的行為來發揮其影響的，這有什麼不好呢？難道因此他的小說在美學上就差些嗎？這是一種顯然的誤解：人們只看到，藝術和科學不是同一件東西，却不知道它們之間的差別根本不在內容，而在處理一定內容時所用的方法。哲學家用三段論法，詩人則用形象和圖畫說話，然而他們所說的都是同一件事。政治經濟學家靠着統計數字，訴諸於讀者或聽眾的理智，証明社會中某一階級的狀況，因為如此這般的理由，而大為改善或大為惡化了。詩人靠着對現實的活潑而鮮明的描繪，訴諸於讀者的想象，在真實的圖畫中顯示社會中某一階級的狀況，因為如此這般的理由，而大為改善或大為惡化了。一個是証明，另一個是顯示，但他們都是說服，所不同的只是一個用邏輯論證，另一個用圖畫而已。可是，前者只被少數人聽着、了解着，後者却為大家聽着、了解着。社會的最崇高和最神聖的利益，就是那同等地普及於各個成員的社會自身的福利。引向這福利的道路是自覺，藝術之能促進這自覺，並不下於科學。在這兒，藝術和科學同樣是不可或缺的，科學不能代替藝術，藝術也不能代替科學。

一八四七。一八四七年俄國文藝一瞥。第一節。

(乙) 艺术的黑暗性——当代性——排
步艺术的条件——“为艺术而艺
术”的批判

在构成真正诗人的许多必要条件中，当代性应居其一。诗人比任何人都更应该是自己时代的产物。试问，我们时代的诗人会不会象鲍格丹诺维奇①和格涅季奇②似地写两篇冗长的、暮气沉沉的、枯燥乏味的书信诗，其中的格律构造象门轴上沉重的铁门那样吱吱着，既谈不到情感火花，也没有象样的思想？我们时代的诗人能够写出，比如说，象下面这首小诗来吗？或者，如果已经不幸写出来了，会不会还收在自己的全集里？

“我不知道”，可爱的“我不知道”！

你的美色是那样令人倾倒；

比起我所熟悉的一切人，

我还是喜欢这个“我不知道”。③

这首工愁善感的诗从哪方面胜过卡拉姆辛所写的给丽列塔的八行诗呢？……

一八三五。论巴拉廷斯基的诗。

① 伊波立特·鲍格丹诺维奇（1743—1808）：俄国诗人，著有长诗杜申卡等。

② 尼古拉·格涅季奇（1781—1833）：俄国诗人及翻译家，曾译出荷马的史诗依里亚特。

③ 摘自巴拉廷斯基的一首诗。

萊蒙托夫這部小說的基本思想，是當代極為重要的關於內在的人的問題，一個引起一切人共鳴的問題，因此，這部小說理應喚起廣泛的注意和我們讀者群的整個興趣。對於現實的深刻感覺，對於真實的忠實的直覺，朴素，藝術的性格素描，內容的豐富，敘述的逼人的魅力，詩的語言，對於人心和當代社會的深刻認識，筆鋒的廣闊和果敢，精神的力量，華麗的幻想，美學生命的無盡竭的富藏，獨創和新穎——這一切就是這部作品的特色，它展開了藝術底一個全新的世界。

一八四〇。當代英雄。萊蒙托夫的作品。

越是優秀的詩人，越是屬於他所生長於其中的社會，他的才能的發展、傾向、甚至特性，也就越和社會的歷史發展緊密地聯結着。萊蒙托夫以一篇歷史敘事詩初次問世，這篇詩的內容陰沉，形式嚴峻而持重……普希金在自己最早的抒情詩作中，以人道的宣示者、以崇高的社會思想的先知而呈現；然而，這些抒情詩不但蓬勃有力，而且充滿了光明的希望、勝利的預感。在萊蒙托夫最早的抒情詩作里，就是在他特別呈現為俄國的、當代的詩人的那些詩作里，也可以看到一種充沛的、不可摧毀的精神力量和辭句上豪邁的氣勢；然而其中沒有希望，它們儘管也有對於生活的渴望和豐富的情感，但那感染讀者心靈的却是忧伤，是對生活、對人的感情的懷疑。……沒有一處有普希金那樣對生之華筵的狂歡，而到處都是使靈魂忧郁、令人寒心的問題……是的，很明顯，萊蒙托夫是截然另一時代的詩人了，他的詩在我們社會的歷史發展的鎖鏈中，是一個嶄新的環節。^①

一八四一。萊蒙托夫的詩。

当代英雄显示了莱蒙托夫在散文和在詩里一样，是一个偉大的詩人。这部小說是一本完全証實了自己的名称的書。作者在这本書里成为解决重要的現代問題的人。他的毕乔林②作为一个現代人物，正是我們时代的奧涅金。我們的詩人們經常抱怨——也許，他們并不是沒有理由的——說俄国社会生活如何缺乏詩的因素；但萊蒙托夫却会在自己的“英雄”身上，而且是从如此貧瘠的土壤里，收获了丰富的詩。在严格的艺术意义上來說，这部小說沒有构成一个整体，然而几乎它的所有情节都自成一个迷人的詩的世界。特别是白拉和塔曼，可以認為是俄国詩中兩顆宝貴的珍珠，而況其中还有以如此美妙的細節和图画、如此明晰地刻繪出来的典型人物馬克西姆·馬克西米奇！公爵小姐梅丽③从客观的艺术性來說，比較不使人滿意。作者在解决这些太接近自己心灵的問題的时候，不能完全超脫于外，往往糾纏在里面了；但是，作为当代最迫切的問題来看，这却給了这篇故事以新的兴趣和新的魅力；要想圓滿地解决这个迫切問題，那是非在作者的生活中有一个巨大的轉变不可的。

一八四一。当代英雄 萊蒙托夫的作品。

面对生活，面对现实，这也构成了現代文学的好的一面；現在，任何有才能的人，甚至是天賦平常的人，都力图描写在社会和现实中存在的或經常發生的事物，而不写他在夢中所見的事物

① 我們要附帶說，为了更加明白和“确切”起見，我們所謂社会，仅指那从事于感觉和思索的新一代的人們。（別林斯基）

② 毕乔林：当代英雄中的主人公。

③ 当代英雄包括五个独立的中篇，白拉、塔曼和公爵小姐梅丽为其中三个中篇的篇名。

这种倾向使未来大有展望。

一八四一。一八四一年的俄国文学。

如今，要想在诗坛上成功，只有才能是不够的；还需要在时代精神中发展起来。诗人已经不能生活在幻想的世界里面了：他已经成为他当代的现实疆域里的公民；一切发生过的事情必须生活在他里面。社会已经不愿意把他看作是一个娱人的角色，而要他成为它的精神和理想生活的代言人；成为能够解答最艰深的问题的预言家；成为一个能够先于别人在自己身上发现大家共有的病痛、并且以诗的复制去治疗这种痛痛的医生。

一八四二。阿波郎·迈科夫的诗。

哪里有生活，哪里就有诗，从而也有诗的内容。只有内容才能作为衡量一切诗人——天才也好，普通才能也好——的真正尺度。

一八四二。波列查耶夫的诗。

圆熟而音调铿锵的诗句，撇开内容不谈，只能显示出诗的形式方面的才能；它之于真正的诗，正象辞藻之于真正的雄辩一样。要想诗句成为诗的，不但只有圆熟和铿锵的音调不够，只有感情也是不够的：还必需有思想，正是思想构成了一切诗的真实的内容。这种思想在诗中是作为对一定生活面的一定看法而被感觉到的，它是给予诗人作品以灵感和生命的主旨（principe）。每个世纪和每个时代都培育它自己对于生活的思想，追求它自己的目的，有其统一的主旨作为它一切冲动底源泉，——越是崇高的诗人，越能表现他的时代的这种思想。任何真实的内容，其

特点在于有生命，因此它是向前移动的，发展的，而不是麻木的停留在一个地方，或者象鹦鹉一样老是用同一些字句重复同样的东西。这就是为什么真实的诗人会逐渐随着时间的进展，在自己的作品中越来越深入和完善；这也就是为什么明智的出版家在編訂真实的诗人的作品时，不是按照类别，而是按照年代的顺序，按照每篇作品发表的日期来編定的緣故。

八四二. 波列查理夫的诗。

这篇中篇小说《果戈理的肖像》的思想，假如诗人在现代精神中掌握了它，会是很美丽的；在恰尔特科夫这个人身上，他想写一个有才能的、但却因为贪求名利而毁掉才能、从而也毁掉了自己的艺术家。这一思想的写出，应该无需离奇曲折的构思，只要简单地在日常现实的土壤上来完成就够了：如果那样，果戈理凭借他的才能，会创作出一篇伟大的东西。这里用不着編造一幅可怕的肖像，使它有一双可怕地瞧着人的灵活的眼睛（作者似乎想在这肖像上面表现出，以抄襲自然去代替创造性地复制自然，这会引起怎样有害的后果，可是他写得太曲折、冷漠，并且用着枯燥的暗喻）；诸如放印子钱的人、拍卖，还有因为作者远离了对生活和艺术的现代看法而被認為如此重要的许多东西，都是用不着的。

一八四二. 对于因果戈理的长诗死魂灵而引起的解釋的解釋。

……不把含有历史意义的合理内容作为当代意識来反映的艺术，是只能满足那些酷爱旧傳統的艺术性的人們的。我們时代特别敌視这种艺术傾向。这时代坚决否定了唯艺术而艺术，唯美而美。誰要是認為新艺术的代表作家們不过是另一群以自己

的幻想世界建立在当代现实中的艺术家们，那他就是残酷地欺騙了自己。

一八四二。关于批評的話……A·尼基金柯。第一篇。

我們时代的精神是如此：无论怎样蓬勃的創作力，如果只把它自己局限于“小鳥的歌唱”，只創造自己的、与当代历史的及思想界的现实毫无共同之处的世界，如果它認為地面上不值得它去施展本領，它的領域是在云端，而人世的痛苦和希望不應該攪扰它的神秘的預見和詩的冥想的話，——这样的創作力也只能炫耀一时而已。它无论怎样巨大，由它产生的作品絕不能伸入到生活里，也不可能在现代或后世人的心中引起热烈的激动和共鳴……

从以上所說的一切，可以推論：艺术，和一切活的、絕對的事物一样，是从属于历史发展过程的；我們时代的艺术应该是在当代意識底优美的形象中，表現或体现当代对于生活的意义和目的、对于人类的前途、对于生存底永恒真理的見解。

一八四二。关于批評的話……A·尼基金柯。第一篇。

沒有一个詩人能够由于自身和依賴自身而偉大，他既不能依賴自己的痛苦，也不能依賴自己的幸福；任何偉大的詩人之所以偉大，是因为他的痛苦和幸福深深植根于社会和历史的土壤里，他从而成为社会、时代、以及人类的代表和喉舌。只有渺小的詩人們才由于自身和依賴自身而喜或忧；然而，也只有他們自己才去諦听自己小鳥般的歌唱，那是社会和人类絲毫也不想理会的。

一八四三。杰尔查文的作品。第一篇。

……經驗主義者不承認美学的存在，把美学变为許多艺术作品的枯燥的、毫无思想贯穿其間的清單，附以实际的和偶然的評語，——就这样剝夺了艺术的崇高意义。他們不肯承認艺术的内容就是那永恒的、在自由的必然性中辯証发展着的思想，就是那构成历史和哲学内容的思想，因此便經驗主义地把艺术作品贬低到这种程度，使它成了旨在解悶和供人无事消遣的东西，——这意味着把艺术作品和精巧的家具以及依照时尚和喜好而被裝飾在室中壁爐、桌案及書架上的那些美丽的什物归为一談了。唯心論者也达到同一极端的結論，不过采取了相反的途徑。照他們的理論，生活和艺术必須各行其是，彼此不相接触，互不依賴，并且不必有任何相互的影响。他們死抱住自己的“艺术目的即其本身”这一基本立場，終至不仅取消了艺术的目的，而且取消了它的任何意义。

一八四三。杰尔賽文的作品。第一篇。

如今，每一个有才能的人，無論偉大的或渺小的，都愿意自己既不是古典主义者，也不是浪漫主义者，而只是一个詩人，因此想同样地从人的一切因素中取得应予尊重的东西，——呵，要是能这样够多么好：既不无古的、旧的，又有新的因素，而这一切还能使自己成为现代的！

一八四四。奧陀耶夫斯基的作品。

……在旧派小說和新派小說的傾向、描写手法、精神及内容之間，有着很大的区别。这种区别用不多几个字就可以說清楚：旧派小說只描繪存在于作家幻想之中的世界，我們現代小說則

描繪现实生活 凡是不見真實的社會映影的文學，就不值得好思索的人一顧，只能供淺薄之徒的無害的消遣而已。我們想舉出幾本這類新小說來，以事實指明舊派小說和新派小說之間的重要區別。試問，例如：在魯甘斯基（他不是新一代的作家，但有才賦，並且，幸運的是，他放棄了自己以前錯誤的傾向而採納了新的、更好的傾向）的小說賣臘腸的和大胡子問世之後，有哪一本以前的小說還能被人從頭看到尾的呢？在筆名聶斯特洛耶夫①的中篇小說最後的訪問出版以後，有哪一本以前的小說還值得稍加以注意的？我們再問一句：在哪一本舊派小說裏面可以找出象在格列賓基君的小說柴可夫斯基中那樣顯著地忠於現實的特徵、那么多合情合理的地方？今日公眾都在爭相閱讀的巴納耶夫君的小說，既沒有形形色色的花樣，也不特具什麼純詩的、純創造的因素，——可是，在這些小說之旁，以前的小說却顯得是怎樣的世外桃源呵，在對事務的看法、在傾向底合理和觀察底銳利方面，它們是怎樣地優越於以前的小說！

一八四四。未來的夢。……索羅古柏伯爵的作品。

現在，分析的精神，百折不撓的研究的意圖，熱情的、充滿愛與憎的思想成了一切真實的詩底生命

一八四四。亞歷山大·普希金的作品，第五篇

除去肤淺的和精神幼稚的人而外，沒有人非要詩人一成不變地歌頌美德，或者用諷刺撻伐罪惡不可；但是，每一個明智之士都會正確地要求詩人的詩給他在當前的問題上作出解答來，

① 聶斯特洛耶夫：是И·И·庫得列亞夫采夫的筆名。

或者至少是为了当前这些沉重的无法解决的问题而感到苦恼。有哪个诗人只写他自己，或者是蔑视群众，只为自己而写作的話，那恐怕只有诗人自己是他的作品讀者了。

——八四四。亚历山大·普希金的作品。第五篇。

我們不想深入研究，旅行馬車究竟属于詩作品的哪一类和型。謝謝上帝，在我們这时代，在文坛上，只有一类——就是好的、标帜着才能和智慧的一类，至于其他类型，现在是沒有人想去理会的。我們这时代十分理解到伏尔泰的这句至理名言：“一切种类都好，除了那令人厌烦的。”然而我們在这句格言上却比伏尔泰还要彻底得多，因为他違背了自己的原則，尊奉了法国伪古典主义的傳統和信仰。在伏尔泰的这句箴言“一切种类都好，除了那令人厌烦的”上面，我們时代固执地附加了下面几个字“和非当代的”——于是整句話就成为：“一切种类都好，除了那令人厌烦的和非当代的。”所以，假使我們并不是无条件地把一切有过非凡成功的东西都認為是好的，至少，我們从历史的观点看出了这一切的好的一面。因此，我們現代一方面贊叹但丁、莎士比亚、塞万提斯的偉大的天才，一方面却也不否認高乃意、拉辛和莫里哀的优点；既不匍匐于罗蒙諾索夫、杰尔查文、奥澤洛夫、卡拉姆辛之前，因为看不出他們能給我們很多东西，——也并不因此帶着較少的崇敬說出他們的名字，这是因为，他們的作品，在他們的时代里，也曾是当代的好作品，也滿足过他們同时代人的要求。不容許历史观点的純艺术的批評現在一无是处，因为它片面、偏頗，而又无益。艺术性即使在今天也仍然是文学作品的重要的特性；然而，如果不是有为当代精神所提供的一种特性和它一起，它就不能强烈地吸引我們。所以，現在，一部在艺

术上平庸的、但却予社会意识以刺激、提出或解决某些问题的作品，比高度艺术的、除艺术而外不給意识加添任何东西的作品重要得多。一般说来，我们的时代是腹想的、思索的、有着逼人的问题的、而不是艺术的时代。讓我們再說一遍吧——我們这时代是不利于純艺术的，純艺术不可能寄生于其中。象在所有危急的时代、生活瓦解的时代一样，旧的被否定了，新的还只在預感之中，——現在，艺术不是主人，而是奴仆：它服务于对它是外在的目的。

一八四五。旅行馬車。索罗古柏的作品。

俄国文学，很光荣地，早已就显示了要作现实底一面鏡子的企图。用小說来描繪当代英雄的意愿，并不只是萊蒙托夫一个人的。欧根·奥涅金也是自己时代的英雄；但在这一意图上，連普希金也被人占先了，虽然就执行这一意图的艺术和完美程度来说，他是空前的。卡拉姆辛有过这种意图。他是第一个不止一次地想实现这个愿望的人。在他的作品中，有一部未完成的——或者更精确地说，一部刚刚开始的一——小說，名字就叫作我們时代的騎士。这是十足的“那个时代的英雄”。他名叫列昂，是一个美男子，一个多情的梦想者。“爱情养育、温暖、撫慰了他，使他欢乐；爱情是他心上的初次印象，是在他心灵的敏感的白紙上的第一笔彩色。”他的出生也不和現在一样，而是十分浪漫、十分合乎他那时代的精神的。姑就这一段来看吧：“在伏尔加河边的草原上，在那澄彻的斯維亚格河流貫的地方，据貴族女儿娜塔利亚的記載，无辜而被流放的貴族柳波斯拉夫斯基埋沒了一生，——在那儿，在小小的村子里，出生过列昂的父亲、祖父和曾祖，列昂自己也誕生在那里，那是正当大自然象一个多姿的风情姑娘、对

着梳妆台打扮停当，穿上最华丽的春天的服装，用春天的花朵涂得又是粉白，又是鲜红……望着透明的水波的明镜……并且在树梢头把自己的头发卷起来的时候，——就是说，正当五月，并且是在这样的一刻：人間的第一缕光明触到了他的眼帘，在胡桃树丛里夜莺和知更鸟突然歌唱起来，而在白桦林中猫头鹰和布谷鸟也在怪声地叫着：啊，又是好的，又是不吉的征兆！因此，八十岁的老牧牛婆把列昂托在臂中时，一边高兴地微笑，一边带着忧郁的叹息预言说，在他的一生中将有幸福和不幸，晴天和阴天，财富和贫困，朋友和敌人，爱情的成功和妻子偶然的失贞。”这些以及其他等等已经足以指出，卡拉姆辛有充分权利把自己的“我们时代的骑士”称为“当代英雄”了。在敏感的和冷酷的（两种性格）这个中篇小说里，卡拉姆辛在艾拉斯特这个人物身上也描绘出了他的时代的英雄之一。在我的忏悔这篇幽默的特写里，他又一次表现了自己时代的英雄，不过完全是另外一种，和列昂以及艾拉斯特不同。在奥涅金和毕乔林以后，我们今天再没有人从事于描写当代英雄了。理由很明显：此刻的英雄一方面既异常复杂，一方面又十分不明确，因此，如果没有极大的才能，是无法描写他的。而且，我们现代充斥着异常多样的英雄：就这一点说，作为收买人的乞乞科夫，即令不逊过，至少也不弱于毕乔林，足以称为我们时代的英雄。因此，一切现代的俄国文学，在不得不唯有采纳幽默倾向的时候，也是企图描绘当代英雄的，这随着每个作家的才能大小和方式而定。

一八四五。旅行医生。德罗古柏作品。

……在哀歌中，必须把产生悲哀的原因和所发悲哀的强度辨别开来。眼泪的渊源越是广阔和深邃，哀歌的内容也就越丰

富和重要，而我們也更深刻地同情那眼淚“個人的悲哀”可以是哀歌作品的主题，但是以“众人共同的悲哀”为主题的哀歌作品却有更多的意义。凡是起于回味个人痛苦的作品，永远是近乎琐屑的；凡是由于忧郁地观察世界、由于思念世間和社會的痛苦而兴发的作品，都必崇高而可敬。一个青年因为他的爱人变心而痛苦起来；还有一个奥伯曼①也在痛苦，因为他不知道如何处理自己的思想，——在这两种痛苦之間有怎样大的区别呵！假如写詩的人最初是感到自身的悲哀而去写哀詩的，那么，为了詩篇的持久性，他應該从个人的哀愁轉入大众的悲痛，而不該仅仅閉鎖在自己情緒的狹小的圈子里。对于只發揮自己个人哀愁的人，我們可以借用萊蒙托夫的話來說：“你痛苦不痛苦，于我們有什么关系？”他這句話当然不是对那种忧天下之忧的人而发的。在由巨大的社会疾苦所引起的深刻忧伤底重負下，甚至呈現萎靡都可以被原諒；但是为个人苦难而倒下却是可耻的。这是不可寬恕的脆弱，是孱弱的自私。

一八四六。“昨天和今天”。索罗古柏伯爵所編的文学选集。

有过一个时候，人們都在說，詩人只要天才和灵感就够了，他不学而自有學問，沒有學問而却无所不知；他是自己的裁判者和法律；他的想象是打开生活底一切秘密的鑰匙；他的感觉和幻象的内在世界比一切现实的事实都更重要，因此他可以不必知道周身世界所发生的一切，應該對我們这些俗人只談他自己；而我們俗人呢，應該跪着，目瞪口呆地、敬仰地傾听着他，假如他偶然想到以充滿火气的小詩好好地責罵我們一頓的話，那我們應

① 奥伯曼：塞南古尔同名小說中的主人公。

該引为欣幸。

在我国，这种对詩人的看法流行在所謂幸福的浪漫主义时期。的确，在那时候，除了字母以外，一个天才可以没有任何学識就行了，并且任何人都可以成为天才，只要他能雕琢出流暢的詩句，有足够瑣屑的自尊心来幻想自己高于“可鄙的群氓”，就是說，高于那一切实际上知道点什么、懂一点什么、感觉到什么、特别是从事于什么、作出了些什么的人們……

現在不同了：大家都高声要求，詩人必須有知識、思想、傾向、和对于当代现实的深厚感情了

一八四六。阿波郎·格利戈利耶夫的詩。

如果有人問我們，現代俄国文学的显著特性是什么，我們的回答是：和生活、和现实越来越密切的接近，和成熟期以及成人状态越来越多的接近。

一八四六。一八四六年俄国文学一瞥。

我甚至到現在还認為，他«И.И.庫得列亞夫采夫»有才能，但只是才能又算得了什么？土地是以它的肥沃和收获而被估价的；才能也是土地，不过它生产的不是粮食，而是真理。如果只能滋生冥想和幻想的話，即使再大的才能也只是砂地或盐池，那上面連小草也长不出来的。

一八四七。給 B.И. 鮑特金的信。

如今，人們攻击自然派作家，說他們喜欢描写下等人，把农民、看門人和馬車夫都变成自己小說的主人公。說他們描繪陋巷，那飢寒和各种不道德的渊藪。为了羞辱新作家，非难者們得

意地指出俄国文学的美好时代，提起在作品中描写高贵事物的卡拉姆辛和德米特利耶夫的名字，从已被遗忘的艺苑中引用那首多愁善感的歌：百花中我最爱玫瑰。我們想在此提醒他們一下，第一篇杰出的俄国中篇小说乃是卡拉姆辛写的，那小说的女主人公是一个被纨绔子弟引誘了的农家女——可怜的丽莎……可是，他們会說了，在那篇小说里一切都是优雅而纯洁的，莫斯科近郊的农家女并不逊于端淑的大家閨秀。这样，我們就达到了爭論的症結所在：这儿，一如你們所看到的，又是旧詩学在作祟。它也允許描写农民，可是必須穿上戏装，表达跟他們的生活、身份与教养不相合的感情和观念，并且要用任何人都不会說的、尤其是农民决不会說的語言来表达，——一种点綴着此、彼、何者、如此之类的字眼的文学語言。这是多么便利呵：十八世紀法国作家笔下的牧童和牧女給俄国男女农民的描繪提供了現成而美妙的范例；一齐搬过来吧，于是你就有了飾以藍色和粉紅色緞帶的草帽、发粉、美人痣、撐裙子的鯨骨箍、胸衣、邊緣向上翻着的裙子、紅高跟鞋等等。只是在語言上，你才遵守本国的文学习慣，因为法国人从来不喜欢炫耀陈腐的、談話时所不用的語言。这种癖性純粹是俄国的；我們許多第一流的才能也不免爱用 Брега〔岸〕，Младость〔青春〕，Перси〔胸〕，Очи〔目〕，Вью〔頸〕，Стопы〔足〕，Чело〔額〕，Глава〔首〕，Глас〔声〕以及諸如此类所謂“崇高文体”的附属品。总之，旧詩学容許你描写一切你想写的东西，但規定必須把描写的对象粉飾成这样，使人再也看不出你所要描写的是什么。如果严格地遵奉旧詩学的教訓，詩人必可以胜过德米特利耶夫①所歌頌的画师叶甫列姆，他把阿

① 伊凡·德米特利耶夫 (1760—1837)：俄國詩人，善于描寫自然、社會、寓言及諷刺詩。

阿尔西普画店西多尔，把和卡画店庫茲理^①。他可以給阿尔西普画这么一幅象，不但不象西多尔，而且也不象世間的任何东西，连一小块泥巴也不象。自然派所奉行的却是完全相反的法则：它所描写的人物与其现实中的范本的逼真，或許并不就是一切，但却自然派的第一个要求，不做到这一点，作品就不会有什么好东西。这是一个苛刻的要求，只有有才能的人才担当得起！如此說来，那些以前沒有才能也能在詩坛上赫耀一时的作家們，怎能够不爱好和尊敬旧詩学呢？自然派把这些人沒有能力奉行的写作方法介紹了过来，他們怎能不把自然派看作自己最可怕的敌人呢？当然，这只是指在这个問題上，有自尊心在作梗的人們而言；但也还有許多人，由于受了旧詩学的影响，基于真誠的信念而不喜欢艺术中的自然性。这些人还特別沉痛地說，艺术今天把它从前的使命忘怀了。他們說：“从前，文学教导和娱乐讀者，只給讀者画出愉快和欢乐的图画，使他忘掉生活的苦难和忧患。从前的詩人也描写貧困的景象，但这貧困是整洁的、干净的，表现得朴素而又高貴；更加以在小說的結尾，总是出現一个多情善感的夫人或小姐，是富裕而高貴的双亲的女儿，否則就是一个仁至义尽的公子：这个人为了他或她，給貧穷和悲苦带来心灵的滿足和幸福，于是感謝的眼泪沾湿了施恩的手。——讀者不自禁地拿起細麻布手帕擦着眼睛，感到自己变得更善良，更多情……可是現在呢！——請看現在写的是些什么吧！有穿着草鞋和粗布衣服、常常散发劣等酒的味道 of 的农民，有从衣裝上看不出性別来的、倒象半人半馬的一类怪物似的婆子；有陋巷，那是貧苦、絕望和淫乱底渊藪，要到那儿去，得走过污泥沒膝的場子；有一个什

① 見德米特利耶夫給肖像画家一首詩。

么当法院录事的酒鬼，或者被免职了的神学院出身的教师，——这一切，都带着赤裸裸可怕的真实，从自然中摹写下来；只要你读了它，你就等着夜里作恶梦吧……”可敬的旧诗学的拥戴者们便这样、或者类似这样地说着。实则他们抱怨的是：诗为什么不再无耻地撒谎，为什么它从幼稚的童话一变而为不常常是愉快的事实，为什么它不再是床上挂的玩具，使孩子愉快地游戏和入睡。奇怪的人们，幸福的人们！——他们能够终身当孩子，甚至活到老也还是未达成年的少年人——可是现在他们却要求大家都象他们一样哩！读你们的旧童话去吧，谁都不会来打扰你们；可是，你们得让别人去做成年人该做的事。你们要的是谎言，我们要的却是真实；让我们好好地分手吧，你们不需要我们的施与，我们也不想沾你们的光……可是，另外一个原因阻碍了这种和气的分手——那就是以美德自居的自私。真的，你可以设想一个小康的、甚至富裕的人，他刚刚吃完可口的一餐（他有一个上好的厨师），在熊熊的炉火前面，拿了一杯咖啡坐在舒适的伏尔泰式圈椅里，他温暖而安适，幸福之感使他高兴起来，——于是他拿起一本书，懒洋洋地翻着——他的眉毛在眼睛上面折皱了，微笑从红色的嘴唇上消失，他激动、吃惊、发怒了……而这是有理由的！这本书告诉他，世上不是一切人都生活得象他一样美好，还有陋巷，那儿全家人衣不蔽体，冻得发抖，这家人或许不久以前还算过得去的；这地面上还有许多人，生来注定了得忍受困苦，他们不是为了无事可做和懒惰，而是由于绝望，才把最后一个戈貝克花在劣等酒上。于是我们的幸运儿侷促不安，仿佛对自己的安乐感到羞愧。这都是那本丑恶的书不好：他为了寻找乐趣而拿起这本书，结果却读得忧郁和烦闷。滚它的吧！“书籍应该使人开心；就是不读书，我也知道生活里有許多痛苦和阴暗

的事情呀，我所以讀書，就為的忘掉這些！”他喊道——於是，親愛的、仁慈的享樂者呵，為了使你心神平靜，書籍必須說謊，勞人必須忘掉自己的愁苦，飢者必須忘掉飢餓，苦難的呻吟必須變為樂聲傳到你的耳朵，以免敗壞你的食欲，攪亂你的清夢。

一八四七。一八四七年俄國文學一瞥，第一篇。

純藝術是什麼，——這連它的擁護者們也弄不清楚，因此，它對於他們似乎是一種理想，但實際卻不存在。在實質上，它不過是一種壞的極端——即把藝術說成是勸善懲惡的、教訓的、冷酷的、枯燥的、死的東西，藝術作品不過是在一定主題上的修詞學的練習——底另一個壞的極端而已。

一八四七。一八四七年俄國文學一瞥，第一篇。

藝術和文學，在我們今天，比從前更加變成了表現社會問題的東西，因為在我們今天，這些問題變得更普遍，更公開，更明顯，對大家成了第一等有興趣的事情，成了一切問題中最首要的問題。當然，這件事不能不危害到藝術的一般傾向。因此，有些最富有天才的詩人，由於傾心於社會問題的解決，有時就會寫出使讀者大吃一驚的作品，這些作品的藝術成就和他的才能一點也不相稱，或者只是在局部的地方顯示了些微才能，整個作品卻是軟弱的、冗長的、枯萎的、令人厭倦的。請回想一下喬治·桑①的幾部長篇小說如安吉堡的磨工、安東納先生的罪惡、伊西多爾吧。可是，即使在這兒，毛病也不在於受到當代社會問題的影響，而是由於作者企圖用空想代替現存的現實，以致使藝術描寫

① 喬治·桑(1804—1876)：法國小說家。

了仅仅存在于他想象中的世界。因此，她不仅写了可能有的性格，大家熟知的人物，也写了空想的性格和不可置信的人物，于是她使小说和童话混而为一，自然的东西被不自然的东西蒙蔽，诗和辞藻掺杂在一起。可是，还不能因此就哀悼艺术的衰落：同是一个乔治·桑，织安吉堡的磨工之后写了杜吉林诺，织伊西多尔和安东纳先生的罪恶之后写了吕克瑞西亚·弗劳安尼。由于当代社会问题的影响而产生的对艺术的损害，更容易在低等才能的人身上暴露出来，但即使在这儿，也只是暴露作者无力分清存在的和不存在的，可能的和不可能的，尤其是当作者爱好传奇和追求矫揉造作的效果的时候。在尤金·苏^①的长篇小说中，是什么东西最吸引人呢？——那是他对于当代社会的忠实的描绘，其中当代社会问题的影响是非常显著的。那些小说的薄弱的一面，使它们难以卒读下去的又是什么呢？——那是夸张、传奇、效果、类似罗多尔夫王子^②那样不可置信的性格，一句话，是一切虚假的、矫揉造作的、不自然的东西，——这一切，绝不是当代问题的影响所造成的，而是由于缺乏才能，局部还能够对付，对作品整体就没有把握。另一方面，我们可以指出狄更斯的许多长篇小说，里面如此深刻地渗透着我们时代的真挚的同情，但毫不妨碍其成为卓越的艺术作品。

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。第一篇，

到希腊人中间去寻找所谓《纯粹的》艺术，是比较最自然的。的确，构成艺术主要因素的美，简直曾经是这民族生活中的主导因素。因此，他们的艺术比任何其他艺术都更接近所谓纯艺术

① 尤金·苏(1804—1857)：法国小说家。

② 罗多尔夫王子：尤金·苏的小说巴黎的秘密中的主人公。

底理想。可是，尽管如此，在他们的艺术中，美与其說是内容本身，不如說是任何内容的主要形式。内容是由宗教和公民生活提供給他們的，不过总是处于美最显著的主导之下。因而，希腊艺术也只是比別的艺术更接近絕對艺术底理想，但却不能把它叫做絕對的，就是說，不能称它是脱离民族生活其他方面而独立存在的東西。人們常常把莎士比亚、特别是歌德，引为自由的純艺术底代表；可是，这是很不成熟的說法。莎士比亚是一位最偉大的創造性的天才，首先是一位詩人，那是毫無疑問的；可是如果有人在他的詩中看不到丰富的内容，看不到給心理学家、哲学家、历史家、政治家等等提供出来的教訓和事实底取用不竭的宝藏，那就是太不了解他了。莎士比亚通过詩傳達一切，可是他所傳達的絕不仅是属于詩的东西。一般地說，新艺术的特色是内容的重要性超过形式的重要性，而古代艺术的特色則是内容和形式互相平衡。……

我們看到，希腊艺术也只是比一切其他的艺术更接近所謂純艺术底理想，并不能完全达到那理想；至于新艺术呢，它始終是远离这个理想的，今天离得更远了；然而这也就正是新艺术的力量所在。艺术本身的利益不能不讓位給对人类更重要的别的利益，艺术高貴地为这些利益服务，做它們的喉舌。可是，它毫不因此而中止其为艺术，而只是获得了新的特性，

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。第一篇。

取消艺术为社会服务的权利，这是貶低艺术，而不是提高它，因为这意味着剝夺了它最活跃的力量，亦即思想，使之成为消閑享乐的东西，成为无所事事的懶人的玩物

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。第一篇。

(丙) 文学的社会意义 作家的任务 创作底“热情” (“нафое”)

文学有巨大的意义：它是社会底家庭教师。在我们这个时代，杂志就是一切：普希金、歌德、甚至黑格尔，他们都是杂志的撰稿人。杂志不愧是一个论坛。

一八四〇。給 B·H·鲍特金 的信。

他《H·A·巴枯宁》喜欢鲍特金①的似是而非之論，說什麼普希金有着教养和思考底缺陷，而这，一方面保护了他的天才的完整和天性的純真，一方面却限制了他的世界觀，使他沒有丰富的倫理思想。我对他說，这完全是一派胡言。普希金的世界現在他的每一行詩中波动着，在他的每一行詩中都可以听到人世痛苦的哭泣，而他的倫理思想之丰富是无穷无尽的。

一八四〇。給 M·A·巴枯宁 的信。

在普通的詩人們，如果內在的(主觀的)因素占优势，这就是才能不足底标记。他們的主觀性意味着表現个人，而个人，如果脫离群体而单独地呈現着，永远是局限的。他們經常講着自己精神上的病痛，而且老是那一套；讀他們时，你会不自禁地想到萊蒙托夫的这几行詩句：②

你痛苦不痛苦，于我們有什么关系？

① 瓦西里·彼得羅維奇·鲍特金 (1811—1869)：俄国批評家和評論家，別林斯基的友人。

② 引自不要相信自己一首詩。

我們为什么要听取
你的疑虑、你早年的愚昧的希望，
和理性底慷慨的惋惜？
看：在你面前有成群的人，嘻笑着
沿着慣常的道路走去；
他們快乐的臉上沒有难看的眼泪，
也不見忧愁的痕迹
但同时，他們中間几乎沒有一個人
不會被苦难所蹂躪，
沒有一個人得到了过早的皺紋
不由于損失或罪孽！……
相信吧：你的哭泣、抱怨、烂熟的歌辞
只能使他們覺得好笑，
你就象涂紅了面孔的悲劇演員
在揮舞着紙制的刀……

在偉大的詩才，內在的主觀因素的丰富則是人情味底標記。不要害怕这种傾向吧：它不会欺騙我們，不会把我們引入迷途的。偉大的詩人談着他自己、談着他的“我”的时候，也就是談着大家、談着全人类，因为他的天性里具备着使人借以生存的一切东西。所以，人們在他的悲哀里看出了自己的悲哀，在他的心灵里認識到自己的心灵，看到他不仅是一个詩人，而且是一个人，一个在人性上和自己同宗的弟兄。在承認他是无比地高于自己的时候，人們就同时意識到自己和他的类似。

这就是为什么我們特別重視萊蒙托夫的主觀^①的詩，甚至欣幸他这一类詩在数目上多于他的純艺术的詩。根据这表征，

我們看出他是俄國民族的詩人（這是在這一詞的最崇高、最高貴的意义上的說的），是反映了俄國社會的一個歷史階段的詩人。所有他這類的詩都是深刻的，含義繁復的，表現出一個富有精神稟賦的天性，一個高貴的、充滿人性的性格。

在關於沙皇伊凡·瓦西里耶維奇、年青的親兵和勇敢的商人卡拉希尼科夫之歌發表一年以後，萊蒙托夫又以沉思一首詩出現于文壇，這首詩以其詩句的鑽石般的堅強、以其狂暴靈感的雷霆之力、以其高貴的憤怒和深刻的忧伤所發的巨大的力量震驚了一切人。從那時候起，萊蒙托夫的詩一篇又一篇地連續出現，並且署着他自己的名字。

詩人講着新的一代，他忧郁地望着他們，他們的未來“不是空虛，就是幽暗的”，他們必將在知識和懷疑底重負下衰老下去；他責備他們以無益的學術枯竭了頭腦。我們在這一點上是不能同意詩人的：懷疑——由它去罷；可是，知識和學術，尽管是“無益的”，我們却看不出他們有得太多：恰恰相反，倒是知識和學術的貧乏成為我們這一代的通病。

一般說，我們都或多或少

這裡或那裡，學一點東西！②

① 讓我們重復說，“主觀”一詞在這里是說精神的內在因素，而不是指以前所謂局限的個人的表現。（別林斯基）。按：別林斯基在三十年代堅決反對“主觀性”，以這一詞指詩人想要擺脫外在世界、只歌唱個人的內心世界的傾向。在四十年代期間，在承認了詩人和時代的聯系的必要以後，別林斯基和以前一樣，仍舊是批判這種“主觀性”的，可是新的意義上的“主觀性”，作為無政治性的反面，作為詩人對黑惡現實的積極的干預和裁切，這却為別林斯基看作是當代詩人必有的屬性。（編輯者）

② 引自普希金歐根·奧涅金（第1章，第5節）。

如果我們能以對知識的钻研來代替虛度的一生，那豈不也很好嗎：無論在哪一方面進取都可以！但是，社會的強有力的運動却使我們不費力氣、無須钻研，就成了學識的擁有者——我們得承認，這種無根的果實餵養了我們，它只饜足，而沒有滋養我們，它頓挫了我們的胃口，但沒有使我們感到甘美。這是每當社會突然從本然的直覺邁進到不是從它內部生發和成熟起來的，而是由其他發達的民族移植過來的一種富于自覺的生活的時候，經常而必然的現象。就這一點說，我們是無辜受過的人！

幾乎離開搖籃，我們就負着
祖先的錯誤和他們遲鈍的智力，
生活折磨我們，象一條無目的的
平穩的路，象別人喜慶的筵席。

多么真實的圖畫！表現得多么精確和新穎！是的，我們祖先的智力對我們說來是遲鈍的智力：多偉大的真理！

我們也在恨，偶爾我們也在愛，
無論恨，無論愛，我們一點不肯犧牲，
我們心里有秘密的寒冷在主宰，
而火焰却在我們的血里奔騰！

祖先的豪華的歡樂，他們稚氣的
坦率的放蕩，只令我們失望，
我們沒有幸福、沒有光榮地走向

墓塔，還幾分鐘顫慄地自
呵，忧郁的一群，很快就被遺忘，

我們無聲無臭地从世間飄過，
既沒有給後世留下有益的思想，
也沒有由天才創始的勞作。
我們的後代將以輕蔑的詩句，
嚴峻得有如法官，有如公民，
象是受騙的兒子，刻毒地嘲笑
他的蕩盡了家財的父親。

這些詩句是用血寫出來的；它們發自一顆被侮辱的靈魂的
深處：這是這樣一個人的哭泣和呻吟：對於他，內在生活的貧乏
是比肉體的死亡還千百倍可怕的災害！……在新的一代人中間，
有誰能不從這些詩句中看出自己的憂郁、心靈的冷漠及內在空
虛的謎底，從而發出自己的哭泣和呻吟的呢？……如果“諷刺”一
詞應該意味着的，不是快樂的機智之士的無害的嘲笑，而是憤怒
的雷鳴，是被社會侮辱的心靈的怒吼，——那麼，萊蒙托夫的沉
思便是諷刺，而諷刺應該是詩底合法的一類。假如久文納爾①
的諷刺詩也奔騰着這種情感的风暴、這種火熱的文字的力量，那
么，久文納爾就是一個偉大的詩人！

一八四一。萊蒙托夫的詩。

那同一問題的另外一面在詩人這首詩中表現了出來——一柄
鑲着金飾的短劍使詩人想到了這死亡和復仇的武器在以前所起
的作用……而如今呢？……嗚呼！

① 久文納爾（約 90—130 年）：古羅馬的諷刺詩人。

沒有誰以熟諳的、顧惜的手

再把它輕輕地擦淨和愛撫，

當清晨祈禱的時候，誰也不會

再熱烈地宣讀它的銘文……

在我們羸弱的時代，詩人啊！

你是否也放棄了你的使命？

放棄了那為世人默默景仰的

你的權威，只換得少許黃金？

往常，你有力而告急的語言

也曾鼓舞了戰士奔赴沙場，

人們需要它，有如筵席需要酒盅，

有如祈禱的時候需要焚香！

你的詩句象神的呼吸，吹拂眾人，

喚醒了人們高貴的思想，

象在人民歡樂和災難的日子，

鐘樓上集會的洪鐘在鳴響。

但我們已厭倦了你純朴的高歌，

金箔和欺騙才使我們心歡；

象衰老的美女，我們陳舊的世界

已慣于把皺紋藏在胭脂下面……

你可會再醒來，被嘲笑的先知？

或者，對着復仇的聲音，你永遠

不再能從黃金的刀鞘里拔出

你那蓋滿“輕蔑”之鏽的利劍？……

這就是那種強烈的靈感、那種顫栗的、由于充沛而致疲憊

的、被黑格尔指为席勒作品里的热情（пафос）的那种激情（страсть）！……

一八四一。萊蒙托夫的詩。

在小品集所收录的中篇小說里，果戈理从快乐的喜剧性过渡到“幽默”；他的幽默存在于对真实生活的認識的矛盾中——亦即生活理想和生活现实的矛盾中。因此，他的幽默，只有傻瓜或孩子才觉得可笑；凡是体察到生活深处的人們就会带着忧思和沉重的苦悶去看他的描繪。……人們在这些畸形的丑陋人物的背面看到了另一些美好的面貌；这脏污的现实使他們意想到理想的现实，現存的一切給他們更清晰地显示出那应该有的世界……在密尔格拉得里，这种幽默特别渗透在伊凡·伊凡諾維奇和伊凡·尼基弗罗維奇吵架的奇妙的故事中；讀过它以后，你会在心里同作者一起喊道：“活在这世界上真是煩悶呵，諸位先生！”仿佛是从精神病院里出来，你带着苦笑看到了一些不幸的病人的愚蠢似的……在这个意义上，果戈理的巡按是足以抵过任何一部悲剧的。

一八四一。一八四一年的俄国文学。

我們認為，作者最大的成功和跃进的一步是在于，在死魂灵里，可以說到处可以感到他的主观性渗透了出来。我們这里所說的主观性，不是那由于自己的局限性或片面性而把詩人所描写的对象的客观现实加以歪曲的主观性，而是深刻的、包罗万象的、富于人情的主观性，它使艺术家成为一个有热情的心灵、有同情的灵魂、在精神和人格上都能独立的人，——也就是这样一种主观性，它不允許艺术家对所描写的外在世界抱着冷漠的态

度，而要他在自己活跃的心灵上感受外在世界的现象，从而使那些现象也呼吸着他的心灵的气息：

一八四二。乞乞科夫的经历或死魂灵。

讓我們看看那貫穿在巴拉廷斯基的作品中并构成他的詩底热情的思想吧。且举他的最杰出的、虽然是晚近的詩作之一——最后的詩人^①为例。在这首詩里，詩人表现了他的一切，他的詩底全部秘密，优点及缺点。讓我們把全篇詩逐字逐句地分析一下。

时代走在自己的鉄軌上，
心里是貪婪，普遍的梦想
每小时变得更明显、无耻。
充满了图利的、实际的欲望。
在启蒙底光輝下，消失了
詩底稚弱的梦幻，
人們不再为它煩忙了，
都在从事各种企业的打算。

从这些詩句的力量和詩意的美看来，很明显，詩人是表現了他的 *profession de foi* ^②，把久已在他胸中沸騰着的火热思想傳給了热情的文字……当前的时代成为他的思想的出发点；他对它作出結論說，很快就要来到这样一个时候，平凡的生活排除了任何詩，詩受到了人心的貪婪和謀利的腐蝕，而人們的信仰成了

① 法文，意即：信仰的宣言。

“实际的”和“图利的”了……多可怕的图画！未来是多么凄凉呵！再也没有诗了。它到哪里去了？——在启蒙的光辉下，消失了……这么说来，诗和启蒙是彼此敌对的？这么说来，只有愚昧才是诗的朋友？难道真是这样吗？我们不知道：是诗人这样想的——不是我们……而况，诗人所讲的不是关于诗，而是关于诗底稚弱的梦幻，这就是另外一回事了！可是，让我们看看诗人的思想怎样发展下去。

为了欢欣的自由
希腊又一次苏生，
她聚集自己的子民，
并且兴建了京城：
在那里，学术重又蓬勃，
豪华，灿烂，风雅，文明，
但在缪斯的原始乐土
却听不到竖琴的声音！
呵，古老世界的冬天在閃耀，
閃耀吧！人都蒼白而严峻；
但在荷馬的祖国，一切葱綠：
蔚藍河水的两岸，山崗，树林；
巴納斯①开着花！在山脚下，
灵感之泉和从前一样在激荡；
而诗人，自然衰枯以前的
意外的儿子，起来，并且歌唱。

① 巴納斯：希腊的丛岭。

現在 人們奇怪他在歌唱什麼 特別是因為在他的歌中，必然要明顯地透露出本篇作者的思想。

他以純朴的心靈
歌唱愛情，歌唱美，
他指出與它們背拗的
科學的空虛和煩瑣，
他用輕浮的思想
治療瞬息的苦惱，
世人呵，在無知的日子，
世界有更好的歡笑！

原來如此！現在我們清楚了！科學是背拗（也就是不符合）愛情和美的；科學是空虛和煩瑣的……沒有作為生命交響樂之基調的深刻而可怕的痛苦，而瞬息的苦惱則應該用輕浮的思想來治療；在無知（也就是愚昧）的日子裡，世界有更好的歡笑！……

這篇詩還是在耶穌誕生之後一千八百三十五年寫的！……

多麼可惜，人不懂得——例如說——小鳥的語言：在小鳥中間該會產生怎樣奇異的詩人呵！你看，小鳥不知有深刻的痛苦——它們的痛苦是瞬息的，它們不只用輕浮的思想去治療它，而且，甚至它們根本沒有思想，這對於詩來說，更是多麼美妙呵；因此，至於科學，小鳥連聽說都沒有聽說過，因此更不會有什麼科學空虛和無謂忙碌的概念了；至於無知——小鳥是更進一步的，——它們一直處於絕對的愚昧中……這對於詩是多麼有利

的条件！而且，多么可惜，由于不懂馬語，我們对于馬的詩竟一无所知！……

可是够了，詩人的基本思想是不是正确的？是不是詩从愚昧获得力量呢？直到現在，至少，就一切識字的人所知道的面言，艺术底最蓬勃的发展只出現在世界上最开化的民族中間——希臘人，羅馬人，意大利人，法國人和德國人，而不見于丘庫旗人，柯里阿基人和年次人。^①

一八四二。《巴拉廷斯基的詩》。

朴素和对现实的真实感觉构成索罗古柏伯爵中篇小說的不可分割的属性。……他的作品的弱点在于缺乏那渗透和強調一切的个人（我該說——主觀）因素，如果有了这因素，现实的忠实描繪除了忠实性而外，还該有另一个优点，即理想的内容。与此相反，索罗古柏伯爵局限在忠于现实上面，無論描写怎样的事物，总保持冷漠的态度，仿佛認為它們本來應該是如此似的。这大大妨碍了他的作品的成功，使作品失去了作为热烈信念和真挚信仰之标记的真挚和誠懇。

一八四二。一八四二年的俄国文学。

……只有当詩人所表現的信念是发自内心的，而这信念又扎根在他那时代的历史和社会土壤里的时候，他才能是真挚的，从而是賦有灵感的。

一八四三。杰夫曼这篇小说。第二卷。

① 丘庫旗人是西伯利亚的游牧民族，柯里阿基人是塔吉克的民族，年次人是阿尔泰山的一个民族。

在真正詩的作品里，思想不是以教条方式表现出来的抽象概念，而是构成充溢在作品里面的作品灵魂，象光充溢在水晶体里一般。詩的作品里的思想，——这是作品的热情（нафос）热情是什么？——就是对某种思想的热情的体会和迷恋。因此，我們有 патетический（动人的）这个字。在戏剧里，什么叫作 патетический 呢？——那是被激起的情感的力量，它从人物的口中伴着熾热的語言的浪潮迸涌而出。在这种独白中，常常可以看到人物受着某种思想的颤栗的、热烈的刺激，就是这种思想构成他的一切活动和他那肯于牺牲一切以达到自己目的的意志力之隱蔽的原动力。也就是这种真情构成任何杰出詩人的創作底基础与背景。

一八四三。翻内休达·Р——的作品。

現在，艺术已經不限于作一个被动的角色——就是象鏡子一样，冷漠而忠实地反映自然了：艺术要在自己的反映中传达生动的个人思想，使反映具有目的和意义。我們时代的詩人同时也是思想家。对于这个时代的艺术作品，一个哲学家不会再象笛卡儿就拉辛的悲剧答复朋友們那样說道：“即使它是好的，但是它証明了什么呢？”我們现代的詩的作品所以有这么多詩人的插話，又是批評，又是发問，又是回答——这該归功于主观因素的优势。总之，詩和哲学不仅已經不彼此排斥，而且不断地相互帮助，相互支持，甚至融合到这种地步，有些哲学著作你会首先把它称作是詩的，而把詩的作品称作是哲学的。

一八四三。尼古拉·斯尔莫维奇的“小俄罗斯史”。

越是崇高的詩人，他的創作底世界就越新穎，——在这一点

上，不仅偉大的詩人，就是卓越的詩人也和平庸的詩作者不同：他們的詩作必然賦有獨創而新穎的特色。他們的個性以及他們的詩底秘密就包括在這一特色中。要想掌握和明確這一特色的本質——這意味着你得去找出詩人的個性和詩的秘密底鑰匙。

應該到哪里去尋找這個鑰匙呢？

每一篇詩作都是為主宰詩人的強烈思想所結成的果實。假使我們把這思想認作僅僅是詩人理性活動的結果，那我們就不止抹殺了藝術，而且連藝術的可能性也否定了。如果真是這樣的話，作一個詩人有什麼困難呢？有誰不會由於喜好、需要和有利可圖，而成了詩人呢，假如他只須轉一轉念頭，然後把它填進某種虛構的形式中？不是的。以其天性和使命來看，詩人不是這樣就可以當得成的！凡是本性不是詩人的人，儘管讓他想出一些深刻的、真實的、甚至神聖的思想來吧，他的作品仍舊不過是瑣屑的、虛假的、畸形的、死的，——它不會說服任何人，很快就使人不相信它所表達的思想，儘管這思想是怎樣完全正確的！然而，群眾卻正是把藝術吞成了這類東西，他們要求於詩人的也正是這類東西！在閑暇的時候轉一轉念頭，想出一個優美的思想吧，然後把它塞進一個杜撰的形式中，好象鑽石必須鑲在金子裏！這就是一切了！不，絕不是這種思想，它也不能就這樣主宰詩人而成為他的活的作品底活的胚胎的！藝術並不容納抽象的哲學思想，更不要容納理性的思想：它只容納詩的思想，而這詩的思想——不是三段論法，不是教條，不是格言，而是活的激情，是熱情……什麼是熱情呢？創作並不是消遣，藝術作品並不是閑暇或嗜好底果實；它使得藝術家勞心勞力；連藝術家自己也往往不明白，一篇新作品的胚胎怎樣會落到他的心上的、他懷着這“詩的思想”的種子，有如在母親的子宮裏懷着胎兒一樣。創作

过程和生育过程是相仿的，它也不能没有痛苦——当然是精神的痛苦——因此，如果诗人决心从事于创作底劳动和伟业，这意味着有一种强烈的力量，一种不能抑制的激情在推动他，慫恿他，这种力量，这种激情，就是热情——在热情中，诗人是思想的爱好者，他把思想当作美丽的生命那样爱着，热烈地被它所浸润，——他并不是以智慧、理性、感情、或者自己心灵的任何一种性能来体会它，而是交出了自己整个的、充沛的伦理生命，——因此，思想在他的作品中并不成为抽象的思想，并没有僵死的形式，而是活生生的创造，其形式的生动的美正是作品具有庄严思想的明证，其中没有缝补或者接装的迹象，没有思想和形式的分野，而是两者融合成为一个完整的、统一的、有机的创作。思想是从理智产生的；但能够创造活的东西的，是爱情，而非理智。因此，在抽象思想和诗的思想之间，区别是很明显的：前者是理性的果实，后者是作为热情的爱情的果实。然而，为什么我们要把它叫作热情，不叫作激情呢？这是因为“激情”一词包含比较属于情绪的概念，而“热情”包含比较属于伦理的概念。在激情中，有很多个人的、自私的、幽暗的、有时甚至是卑鄙下流的因素；因为人不仅可以对一个女人发生激情，也可以对许多女人发生激情；不仅对荣誉有激情，也可以对任何被推崇的事物，类如金钱、酒和美食，都有激情。激情中有很多纯属于情绪的、血气的、神经的、肉体的和尘俗的因素。“热情”呢，固然也意味着激情，并且也和血液的激动以及整个神经系统的震动相结合，与其他种激情毫无二致；但热情永远是在人的心灵里为思想点燃起来的激情，并且永远向思想追求，——因此，这种激情是纯精神的、伦理的、神圣的。热情把仅仅由理性获得的思想转化为对思想的爱，这种爱充满了力量和热烈的渴望。哲学中的思想是不具体的；哲学

思想要通过热情才能有所作为，才能变为现实中的事实，变为活的创造。从 *pathos* 或 *pathos*（热情）这个字产生了 *патетический*（动人的）这个字，它常常用在戏剧类作品的评论上面，因为戏剧，就其本质来说，最是充满着热情的。然而，我们要想说明“热情”的意义，最好是从伟大的艺术作品里举出例证来。爱情的思想构成莎士比亚罗米欧与朱丽叶一剧的热情。——因此，从恋人们的口中倾泻着激动的、动人的语言，象是閃耀着灿烂星光的热情的波浪……这是爱情底热情，因为在罗米欧和朱丽叶的抒情独白中，可以看到的不仅是他们彼此的爱慕，还有一种庄严的、骄傲的、充满欢欣的自觉，自觉爱情是一种神圣的感情。当灾祸开始威胁罗米欧和朱丽叶的爱情时，在他们的独白里，那自由而辽阔的感情的倾泻遇到了障碍，变为有力而狂暴的激流奔腾出来。构成汉姆雷特的热情的，是这样一种冲突，一方面是针对罪恶的愤慨，另一方面又无力照责任感所要求的那样去和罪恶作公开的殊死决斗。汉姆雷特热爱他死去的父王，把父王当作一个伟大的人物来景仰着——这个国王却被人背信弃义地杀害了，——被谁呢？——一个丑角和酒徒，一个没有灵魂的卑鄙小人，他从自己的亲兄那里窃去了皇冠、生命、和妻子亦即汉姆雷特的母亲的真操，而这个女人由于自己的毫无品格，竟和那弑君弑兄的、也就是杀害她丈夫的凶手共享一个由伤天害理而取得的王位和一张奸污的床！……汉姆雷特应该如何严厉地，凶狠地，为了被污辱的法统，为了弑君弑兄的罪恶，为了母亲的败德，为了盗窃去的皇位，为了美德、高贵、和自己而去报复！……他知道，他应该行动起来，命运在呼唤他，——但他在面临这巨大任务时软弱了，他对着命运底可怕的招唤脸色发白，迟疑不决，在可耻的迟疑中只好以言语代替行动。但是，如果说他的意志是薄弱的，他

的心灵却纯洁而伟大。他意识到了这一点，——在长篇的独白里，他是怎样痛苦而热情地蔑视自己呵！每当他独自的时候，他就这些独白里将他一直压抑的情感无遮拦地倾泻出来，有如一条巨大的河流冲出了复盖的冰层，淹没了毗邻的田野……这些动人的独白表现了这个悲剧的全部热情，暴露了那使诗人为着减轻心灵的重负而不得不执笔的内在的、奇特的力量……这样的例子可以征引许多，但上面的两个例子足够说明我们的论点了。

因此，每篇诗的作品都应该是热情的果实，都应该贯穿着热情。如果没有热情，就不能理解是什么使诗人拿起笔来的，是什么给他一种力量，使他能够开始并且完成一篇往往是相当长的作品。因此，说“这篇作品有思想，那篇作品没有思想”是不十分明确的。我们应该说：“这篇作品的热情是什么？”或者说，“这篇作品有热情，那篇作品没有。”这是更为明确的，因为有许多人把思想错误地理解为作品以外到处能看见的思想，实则那种思想不过是由寒伥的形式底破烂衣衫所掩盖的议论罢了，这件破衣衫暴露了它的贫瘠。热情则是另外一回事。除非是完全没有审美能力的人，才会在僵死而冰冷的作品里看出热情，才能无视其中的思想和形式象是水和油的汇合，或者象是鲜艳的线明显地缝起来的一样。

伟大诗人的作品无论怎样繁多，怎样不同，每一篇作品都必有其自己的生命，从而有其自己的热情。尽管如此，诗人的创作底整个世界，他的诗作的全貌也有其统一的热情，对这统一的热情说来，每部各别作品的热情就是整体里的部分，就是主体思想的变体和改头换面，它的无数方面的一方面。这不仅仅对于单面的诗人，例如拜伦，是如此，就是对于以作品的多面性和复

杂傾向使人驚訝的詩人、例如莎士比亚——也是如此。這是很自然的：任何個性都是一個統一體：它可以有很多興趣和傾向，但總是處於一個主要的興趣和傾向的主導影響之下；既然個性是創作活動底活的直接的源泉，那麼，一個詩人的所有作品必然烙有同一精神的印記、貫穿着統一的热情。就是這種充溢在詩人全部創作中的熱情，成為他的個性和詩底鑰匙。批評家的第一件工作，他的首要任務就在於診斷出他所要闡明和評價的詩人的作品熱情。不如此的話，他也許能指出詩人作品里的局部的美或局部的缺點，再順便說出它很多不錯的地方；但詩人的意義以及他的詩底本質究竟是什麼，這對於他和對於想要從他的批評來獲得解答的讀者就會同樣是一個謎。不但如此，他還很可能對詩人加以偏激的贊譽，或者，同樣糟糕地，加以偏激的否定，把詩人所沒有的優點和缺點分派給他，或者無視他原有的東西。但主要的是——從他對詩人的研究所得出的一般結論總是錯誤的。三十年代的俄國批評正是如此冒犯了詩人們。例如，當時有一個批評家^①認為茹科夫斯基的詩底最大缺點在於完全沒有人民性。假如他了解到茹科夫斯基的詩底熱情是浪漫主義——這是中世紀西歐生活底果實，因而是完全談不上俄國人民性的一種因素——的話，他就不会攻擊構成這個傑出詩人的最偉大的貢獻的東西了。

在論及象普希金這樣一個複雜而多方面的詩人的時候，不能不注意到局部，指出甚至是他的這篇或那篇小詩的某些特點來，更不能不分別論及他的大作品；也不能不從他的作品征引出或多或少的一些片段；可是，如果一個批評家只局限於作這些，

① 指波列沃依，他在莫斯科報中如此講到茹科夫斯基。

他是作不了多少的。比一切都更重要的是要概括地考察普希金的全部詩作，而不是各別篇章；要把他的全部詩作当作一个特殊而完整的創作世界来作出概括的論断。这种总的观察，对于批評家和他的讀者，将如阿里阿德娜^①的綫球一样貫穿在詩人的复杂而繁多的創作底迷宮中；这种观察能使一切部分成为可以理解的，并且无須注意每一篇作品，只要看那最主要的就够了。自然，这种概括的观察必須基于对詩人的热情的真正理解。但是怎样去解釋和确定热情呢？——是否要事先把它想出来，然后用各別作品中的例証来肯定自己的想法？或者，以分析开始，从各別部分的剖解进而确定什么是热情？我們觉得第一种办法比較好些，因为普希金的作品已經为大家所熟知，我們可以談論他的詩底一般意义而不必担心为人所不解。而況我們的任务，不是要把我們研究普希金的过程指明給讀者，而是要把这研究的結果加以証实。

——一八四五。亚历山大·普希金的作品，第五篇。

普希金是第一个偷到維納斯腰带的俄国詩人。不只他的韵文，而且他的每个感觉，每种情緒，每个思想，每种情景的描繪都充滿着难以言說的詩。他从一个特別的角度观察自然和现实，这个角度是为詩所特具的。

——一八四四。亚历山大·普希金的作品，第五篇。

讓我們再回到原来的看法，即認為普希金的詩底主导的热情是艺术性，于是我們就会看到，他还有一种把最平庸的事物变

① 希腊神話：阿里阿德娜是克里特王的女儿，她用綫球帮上希腊英雄特西阿斯走出了迷宮。

为诗的奇异才能。例如，有什么能比一个穿水獭皮领大礼服的花花公子驾着雪橇出游更平凡的呢？然而普希金能把它变成一幅诗的图画：

已经黄昏了，他坐上雪橇，
“让开！让开！”一路上叫嚷，
围在胸前的水獭皮领
满铺着冰粒，闪着银光。①

或者，有什么比如下的概念更平淡的：城里没有马路，一切都陷在泥潭里，可是已经开始在铺路了。把这种意思填到诗里去，就连想一想也是可怕的！然而，普希金并不怕它，在他的笔下出现了以美丽的韵律写出的诗的图画：

每一年中，有五六个星期，
由于狂暴的宙斯的旨意，
敖德萨雨水滂沱，搭上堤堰，
它深深没入稀烂的泥潭里。
所有的房屋陷入一俄尺，
行人要踩着高跷，战战兢兢，
才能够涉过街心的泥潭。
轿车和乘客在泥水里陷住，
而那些货车也去掉了瘦马，
都用垂着角的公牛往前拉。

① 摘自欧根·奥涅金第1章，第16节。

可是，鐵錘已經在敲碎石頭，
被搭救的城市就要立刻
鋪上响彻馬蹄聲的大道，
象鐵打的盔甲把它圍繞 ①

一八四四。亚历山大·普希金的作品，第五篇。

普希金的詩——特別是他的抒情詩——的總色調是人的內在的美和撫慰心靈的人情味。于此我們要附加一句：如果說任何人性的（不是獸性的）感情，由於本身是人性的之故，已經是美的；那麼，在普希金的筆下，任何感情，作為藝術的感情，是尤其美的。我們這裡並沒有把詩的形式計算在內；普希金所用的形式總是具有高度的美。不，普希金每首詩的基本情感本身就是優美的，雅致的，嫺熟的；它不僅僅是人的情感，而且是作為藝術家的人的情感。在普希金的任何情感中永遠有一些特別高貴的、溫和的、柔情的、馥郁的、沈雅的東西。就這一點說，閱讀他的作品是培養人性的最好的方法，特別有益於青年男女。在教育青年人、培育青年人的感情方面，沒有一個俄國詩人能夠比得過普希金。普希金的詩沒有奇幻的、空想的、虛偽的、想入非非的東西；它整個浸透着現實；它沒有給生活的面貌塗上脂粉，它只是把生活本然的、真正的美顯示出來；普希金的詩里有天堂，可是那天堂總是滲透着人間。

一八四四。亚历山大·普希金的作品，第五篇。

……讓我們看一看奧陀耶夫斯基公爵的三篇最優秀的作

① 摘自歌根·奧涅金第9章。

品——旅长、舞会和死人的嘲笑吧。这已经不是寓言，不是隐喻，而是一个成熟头脑的活跃的思想在生动的诗的形象里表达了出来。尽管这些作品有着说教的目的，可是其中一切在燃烧，闪耀着幻想底灿烂的色彩；其中可以听到积极而热情的信念所发的真诚的語言。这些作品充满了真理的热情，它们不是冰冷的教诲，不是对于人世罪恶的議論式的谴责或对于美德的浮夸的颂扬；它们是火热的抨击：或对于陷入自私打算的泥淖中的实际生活底空虚与猥琐发出先知者的严厉的愤怒，或充满了理想天国的电閃般的幻象，显示了那其中的崇高的感觉、光辉的思想、高贵的憧憬和勇敢的意图。这些作品的目的是：在昏睡的心灵中唤醒对于死气沉沉的现实、对于生活的庸俗与鄙陋的厌恶，并使入庄严地思念着另一崇高的现实——那个现实的理想就体现在一种大胆的、对人的尊严充满自觉的生活中。可是，除此而外，这些作品的重要优点是它们和社会的活生生的密切的联系。就这方面说，它们不是臆造，不是悠閑的幻想游戏，不是抽象思想和概括的美德及罪恶之浮夸的拟人化，而是崇高智慧的教诲，这种教诲由于深深植根于俄国现实的土壤里而变得更为有益了。

一八四四。奥陀耶夫斯基公爵的作品。

沒有热情，就不能有任何诗，而訓誡主义，如果不想扼杀诗的话，必須永远充满激情的鼓舞。古时有过一些以在战时激起人民的勇敢和对祖国的热爱为己任的歌者；直到现在，吉尔杰①的一些頌诗还在我們中間流傳，他就是为了满足那些敌视诗的、不爱优雅艺术的斯巴达人的请求而写了这些诗歌的，目的在于燃

① 吉尔杰：紀元前第七至第六世紀之間的希腊詩人。

起斯巴达战士的勇敢精神，借以和麦新人进行血战。何以不能也有一些詩人来鼓舞和支持社会成員从事于自觉的追求，追求一种与作人的尊严相一致的、心与脑并用的生活，以此来服务社会呢？难道这些和平时期的吉尔杰們就不如战争时期的吉尔杰們嗎？勇敢是构成人的尊严的一个因素，特別在战时是重要的，然而人性却无时无地，無論战争或和平，都是人的至高的美德、至高的尊严，因为如果没有它，人就只是动物，而且是特別可厌的一种东西，因为他有人的外表，内心却是动物，这是違反常理的。

一八四四。奥陀耶夫斯基公爵的作品。

我們的詩歌可以正确地驕傲于真正优美的作品和真正天才的名字；不能說她是缺乏才能的。她已經完成了一整个循环，——因此，現在，以天真的、無論怎样优美的小詩都不能贏得声誉了。只有才能是不够的：須要有天才；但如果需要有能力，那么，它就必須和巨大的智力以及强有力的天性結合在一起。如今，作一个詩人——这意味着要用詩的形象去思索，而不是象小鳥一般以美妙的声音去鳴囀的。要想作一个詩人，不需要那炫耀自己的瑣屑的意愿，不需要那无所事事的幻想的梦、陈腐的情感和华丽的忧郁：需要的是与当代现实問題的强烈的共鳴。詩，如果它是植根在沾沾自喜的性格底喜好、忧伤或欢乐里面，而这种性格，又象孵蛋的雞一样，只怀着自己美丽的、却和誰也不相干的感情的話——这种詩應該获得的，不是賞識，而是輕蔑。凡是不扎根于当代现实的詩，凡是不照明现实、解釋现实的詩，——都是无事忙，是一种天真而无益的消遣，時間的浪費，无聊人們的把戏而已。

一八四五。一八四五年的“流星”。

只有在如下的情况中詩人才有权利向群众談他自己，就是：他的歌声必須以不可思議的力量使群众折服，使群众體驗了他們所不知道的一些痛苦和幸福，甚至就是他們自己的、為他們所經受过的痛苦和幸福，但却在一种新的、高貴而純淨的形式中傳達了出来。然而，要作到这一步，必須高出群众一头以上，使他們看到你不是和他們同等的……真正主觀的詩人就是这样的……把利己主义加以詩化的詩人，总是往自己可厌的生存的虛空里去挖掘，它从那里唯有发出呻吟的声音，这声音尽管是真摯的，但是如今对誰都算不得新聞，只令一切人覺得陈腐鄙陋而已。

一八四五。爱德华·古貝尔的詩。

讓我們總結一下。普希金主要是詩人和艺术家，并且，根据他的天性看来，不可能更是什么别的。他給了我們作为艺术的詩。因此，他得以永远偉大，永远是詩底典范的巨匠，艺术底导师。他的詩的特性之一在于能够培养人的优美感情和人道的感情，——在这一辞下意味着对于人的尊严的无限的崇敬。尽管普希金有其世襲的偏見，他天性原是一个充滿着愛与同情的人，由于心灵的丰满，愿意向凡是他認為“人”的人伸出手去。虽然他具有强有力的性格，因而是暴躁的，容易趋于极端，可是他仍旧有許多孩子般温和的、优雅的、柔情的东西。这一切都在他优美的作品中反映了出来。总有一天，他会成为俄国的古典詩人，人們將用他的作品来培养和发展不仅是美学的、并且是倫理的情感。

一八四六。亚历山大·普希金的作品。第十一篇。

……您深刻地了解俄国，只是作为一个艺术家，并不是作为

一个思想家，但您在您那本怪异的書里，却如此拙劣地充当了思想家的角色。这并非因为您不是好思索的人，而是因为这么多年来，您已惯于从您那美丽的远方望着俄国；您当然知道，没有什么比从远方照我們所意愿的那样去看事物更容易的事了。因为，您在这美丽的远方过着和它迥乎不同的生活。您封闭在自己里面，或者封闭在心情上和您是一致的、而且也无力抵抗您的影响的一小圈人里。因此，您不曾意識到，俄国的救星不在神秘主义，不在禁欲主义和虔誠主义，而是在文明、启蒙和人道底胜利上面。俄国需要的不是傳道（她听得已經够了！），不是祈禱（她說得已經够了！），而是在人民中間喚醒这么多世紀以来委弃于污泥和糞土中的人的尊嚴，需要遵照常識和正义，而不遵照教会教义的法律和权利，并且要尽可能严格地促其实现。如今，与此相反，她却显现了一个国家的可怕的景象：在这里，人贩卖人，連美国种植园主的那种“黑人非人”的辯护也不需要；这里，人們称呼自己不用名字，而用渾名如万卡，斯杰式卡，瓦西卡，巴拉式卡等；最后，这里不仅对于人格、正直和财产沒有保証，甚至沒有警察維護的秩序，有的只是不同式样的官方盜賊的大联合！目前俄国最迫切的全国性問題是：廢除农奴制度，取消体刑，至少尽可能严格地把那些已有的法律付諸实现。关于这，甚至政府自己都感觉到了（它很清楚，地主們是怎样对待自己的农奴的，后者每年把前者杀死多少），这可以由政府采取軟弱无效的敷衍政策以图裨益于白种黑奴、以及用三尾鞭代替单尾鞭的滑稽措施，得到証明。

便是这些問題惊扰着俄国的冷漠的、半昏迷的梦境！在这种时候，一个偉大的作家，他曾經以自己高度艺术的、异常真实的作品有力地促进俄国的自觉，使她有如对着鏡子一般看到了自

己——这个作家却以基督和教会为名，教导野蛮的地主从农民身上压榨更多的錢，辱罵农民是肮脏的猪嘴臉……这怎能不引起我的憤慨来？……即使您透露了要謀杀我的意图，我也不会比看了这些可耻的字句更恨您的。

—·六四七。給果戈理的一封信。

据我看来，您不很理解俄国的公众。他們的气质是为俄国社会的情况所决定的；在这个社会里，新生的力量沸騰着要冲出来，但被沉重的束縛所压制，找不到出路，因此只好变为阴郁、苦悶和冷淡。只有在文学中，尽管有鞭韠式的审查制度，还能見到生命和进步的运动。这就是为什么作家的称号这样为我們所尊敬，为什么甚至才能不大的人，也这么易于获得文学上的成功，在我們这儿，詩人的头衔和文学家的称号早已使金綫肩章和华丽制服黯然失色了。这就是为什么特別在我們这儿，任何所謂自由的倾向，即使在才能貧弱的人身上，也受到普遍的重视；为什么誠意或非誠意地效劳于正教、专制政体和官方人民性的偉大詩人很快就失去了声誉。一个显明的例子是普希金，他只写了两三首忠于皇室的詩，穿上了宮廷侍从的制服，便突然失去了人民的愛戴。如果您真的以为，您的書的失败不是由于它的恶劣倾向，而是由于您对一切人道出了尖刻的真理，那您就是大錯而特錯了。即便您对于从事笔墨的同行可以这样想，但公众能够也算在这一类里呢？难道您在巡按和死魂灵中不曾对他們过于尖刻，而是以較少的真誠和才能，說出了較不幸辣的真理嗎？确实，人們曾对您憤怒得发瘋，但巡按和死魂灵並沒有因此失败，可是您最近的这本书却可耻地一败涂地。在这儿，讀者是对的：他們把俄国作家看成是自己唯一的領袖，是使他們摆脱专

制政治、正教和官方人民性等。因黑暗的救星，因此，他們隨時可以原諒作家寫一本壞書，却絕不寬宥他寫一本懷有惡意的書。這証明在我們的社會里，存在着多么新鮮而健康的感覺，尽管這感覺還在萌芽期間；這也証明了我們的社會是有前途的。如果您愛俄國，就請和我一同庆幸您那本書的失敗吧！……

一八四七：給果戈理的一封信。

毫無疑問！目前俄國文學的狀況完全不似很多人想象的那樣可悲。有識見的人都在說，情形甚至是大有可為的。俄國文學變得明智了，很快就要進入成熟階段，——有識見的人都這樣說，並且舉出了確凿的証據：它沒有產生小詩，它拒絕描寫強有力的沸騰的熱情和巨大的性格；茲旺、李里和格利姆^①型的性格都被鏟除了，代之以彼得洛夫們、伊凡諾夫們、西德洛夫^②們；市民趣味所愛描寫的上流社會，伯爵和伯爵夫人，從漢巴斯和都爾^③買來的家具，馬爾斯出品的香水和列贊諾夫做的冷食等等，都無影無踪了。俄國文學甚至更進一步，不久以前開始表現了聞所未聞的勇氣……在它里面跳躍着一泓新的、活潑的泉水，這是它以前不屑于在那裏面去汲取的；它的目標比任何時候都更高貴、更合情合理……它一方面拒絕描寫那在貴族客廳的芬芳空氣里、在燦爛奪目的燈光和舞乐的轟响下旋起來的、無疑是崇高而深刻的風暴和激動，一方面不再厌恶那為柴杆照明的下層貧苦社會里的陰暗的瑣事、熱情和痛苦。現在，它已經有了不少

① 茲旺、李里、格利姆等：為原文 Звоним, Лирика, Григорий 等字之音譯，有响亮、抒情、大聲之意。在當時均為貴族的姓氏。

② 彼得洛夫、伊凡諾夫、西德洛夫等均以貴族人的姓氏。

③ 漢巴斯、都爾：為彼得堡的有名家具店。

这样的作品，你从那里面不仅看不到公爵、伯爵和将军，甚至连尉官阶级的人物都没有了，——而这些作品不但没有疏远、反给它吸引了更多的读者……这个世界有丑得可怕的黄脸婆，她们一生都埋在腐烂的破布里，除此而外就没有嗜好、乐趣和生活；有阴郁的、脾气暴躁的老头子；有可怜的、惹人厌烦的女人，她们刚一伸手偷偷摸摸就脸红了，或者干脆变为羞辱和贫苦下的牺牲；有苍白病弱的孩子，由于寒冷而抖索着、奔跑着，他们是被飢寒从阴湿的地窖赶到上帝的世界里来的，——这是个阴暗而可怕的世界，对于我们不久以前还谨守规矩的、爱体面的文学来说，它得经过多少思考和阅历才能决心下降到这个世界里来呵——哪怕仅仅是揭开帷幕的一角去窥探它幽暗的秘密也好——而它把它揭开了……在坚决而自觉地迈出这一大步之后，俄国文学并没有为可耻的责难而惶恐，这责难，说起来真是我们时代之耻，直到现在还从四面八方朝它叫嚣，说它不该从事于描写对它说来是卑不足道的事物，在污泥里挖掘……它自己明白，它现在的主人公经常是这样一些人，他们的习惯是粗鲁的，他们的痛苦平凡到琐屑的程度，他们的热情没有高尚的素养，其中不但没有浪漫的、迷人的成分，反而非常惹人厌恶，——但是，它也知道，他们是人……而那些雅致的、有着高贵教养的责难者们，尽管他们洋洋得意地发表议论，说这些角色不值得一意，这种生活描绘除了使人厌恶之外没有别的等等，——这是它连听也不要听的！它知道他们的喜好：那是要把令人窒息的现实忘掉——他们要假象，但它偏不给他们这种东西；与此相反，它却仿佛故意要打扰他们的平静，妨害他们的消化。

一八四七。现代生活文学和批评。

你讀过唐貝父子嗎？它簡直是驚絕倫地美妙！我從沒有想到過，不但在狄更斯身上，甚至是一般人性中是否有如此豐富的幻想去創造如此鮮明、深刻而真實地寫照出來的典型。他寫過很多優美的東西，但所有那一切，在和他最近的這篇小說比較之下，都顯得暗淡、脆弱、卑不足道了。對我說來，狄更斯如今成了一個我以前不曾認識的嶄新作家。為什麼他這麼缺乏個性，缺乏主觀，這麼不近人情——而又是這麼十足的英國人！為什麼他更近似華爾德·司各脫，而不似拜倫呢！

一八四七。給B. H. 鮑特金的信。

難道這種新的社會運動沒有在文學里充分反映出來嗎？——在這永遠是反映社會的文學里面！就這一點而言，文學甚至比這作得更多：它不僅反映了，而且促進了社會中的這種傾向；不僅沒有落后于、而且走到了這傾向的前面。這任務的高貴和值得尊敬，那是不待言的；但是沒有紋章的貴族們却為此而攻擊文學。

一八四七。一八四七年俄國文學一瞥。

二 文学的民族特点 文学的人民性 民族性和世界性 俄国作家的人民性

他《杰尔查文》的書信詩和諷刺詩表現了一个迥乎不同的、却也同样美丽和迷人的世界。其中可以看到俄国人的实际哲学；因此，它們主要而显著的特征是人民性，这种人民性不在于采用农民語言或极力模仿歌謠和民間故事的手法，而在于俄国心智的屈折之处，在于俄国人对事物的观察方式。就此而論，杰尔查文具有最高度的人民性。

一八三四。文学的幻想。

我只想指出，正如前人已經說過，寓言所以在俄國有如此出色的成就，因为它的产生并非出于偶然，而是我們人民酷愛寓言和暗喻的結果。这有力地証明了：假若文学要想持久和永恒，絕對非有人民性不可！

一八三四。文学的幻想。

因此，我們的人民性在于描繪俄國生活圖畫的忠實性。

一八三四。文学的幻想。

果戈理君的中篇小說有最高度的人民性；然而，我不想對它們的人民性說太多的話，因为人民性算不得真正艺术作品的优

点，只不过是它的必要条件，如果我们把人民性理解为对某一国家某一民族的风俗、习惯和^①气质的忠实描繪的話，每个民族的生活都呈现在它所特有的形式中，——因此，如果那生活的描繪是忠实的，它也就是人民性的。要想把人民性反映在詩的作品中，并不需要艺术家作很深入的研究，象通常人們想象的那样。詩人只須对这种或那种生活加以匆促的一瞥，就已經摄取到它了。作为一个小俄罗斯人，果戈理君从小就熟悉小俄罗斯的生活，然而他的詩底人民性并不限于小俄罗斯。在他的狂人日記和涅瓦大街里，一个小俄罗斯人也没有，全是俄国人，此外还有德国人；他是怎样描写了这些俄国人和德国人呵！怎样的席勒和霍夫曼呵！我要在这儿順便指出：的确，我們应该停止追寻人民性了，正如沒有才能的人应该停止写作一样；因为这个人民性很象克雷洛夫寓言中的影子：① 果戈理君一点也沒有想到它，它却不請自来；另一方面，許多人尽力追逐它，得到的却只是糟粕而已。

一八三五。論俄国的中篇小說和果戈理君的中篇小說。

在俄国农民的小宴会、一个农民的打算和耕耨之歌中表現了我們农民生活中的詩。我們极为推崇这种人民性：柯尔卓夫笔下的人民性是高貴的，它沒有以粗魯和犬儒主义伤害人的情感；同时，它又是真实的，毫不造作和勉强。他的辞句和图画的朴素以及种种迷人的地方都是无与倫比的。至少，直到如今，我們还没有一点关于这种人民的詩的概念，只有柯尔卓夫使我們認識到它。

① 見克雷洛夫的寓言影子和人。

什么是文学中的人民性？是不是反映人民的个性和特点，表现它的内在和外在生活的精义以及这生活中一切典型的光影、色彩和遺傳的标志？如果是这样，我觉得就没有必要向真正的才能、真正的詩人要求这种人民性了；它必然会自己呈现在创造性的作品里面。尽管一个詩人的作品有各色各样，你会看出詩人的性格对它們总有或多或少的影响的！你也不会否認，在詩人天赋最强的地方，也就是作品最独创的地方！好了，假如詩人的个性必然会在他的作品里得到反映，那么，他的人民性难道就不反映于其中嗎？难道每一个詩人，在呈现人的本质以前，就不是一个俄国人、法国人、或者德国人嗎？我們姑以一个俄国詩人为例：他出生的地方，天是阴沉的，雪是深的，严寒凛冽，风雪肆虐，夏季炎热，土地丰腴：难道这一切不給他留下特殊的印記嗎？他从幼年起听过关于勇武的俠客和騎士的故事、美丽的公主和郡主的故事、凶恶的魔法师和可怕的妖精的故事；他从青年起就听熟了乡土的幽怨的、拖长調子的歌声；他学过本国历史，那是和世上任何国家的历史都不同的；他的青春的岁月也在那个与任何社会都不相同的社会里渡了过去；他属于这样一个民族，这个民族还没有充分生活过，但她的今日已經作为过渡到美丽的未来的一步而使人发生兴趣了，他的未来則仍在胚胎和酝酿期間，但已充滿了希望……这以后，如果他是詩人、是真正的詩人，他难道不該对自己的祖国怀有深厚的感情，共享她的希冀，乐其所乐，苦其所苦嗎？……有誰不以为然，要对这种說法加以反对嗎？——因此，我要問：一个真实的俄国詩人能够不是一个俄国的詩人嗎？他之所以是俄国的，难道仅仅在于出生地，而不在于

精神、思想方法、情感方式等方面嗎，尽管他受了怎样深刻的欧化的影响？——是的，最可敬的出发点是①。如果一个诗人有真实的才能的话，他不可能不是人民的，只要他不卖弄才智，不着力文饰，而是从心灵里创造……以克雷洛夫为例：姑不论寓言是否为艺术作品，甚至不必把他看作是诗人，只当作是雄辩家好了：你难道没有在他的作品里看到毫无糟粕的最纯净的人民性嗎？他的人民性岂非一方面以其能引起俄国人民热烈的共鸣、一方面以其不能传达于任何其他语言的这一事实而得到证明嗎？——现在，我们再举出完全和这相反的另一方面的例子，看看普希金的杰作奥涅金吧：难道这里的达吉亚娜、奥丽嘉、连斯基、拉林老夫妇、外省人物如布扬诺夫們、彼杜式珂夫們、沙列斯基們以及奥涅金自己——难道他們因为是典型人物，是人类，是世界性的，就不专属于俄国的世界，就不是从俄国的生活里面提取出来的嗎？难道你把他們的名字换成了阿道尔夫、享瑞艾特、厄芮斯特、阿美利亚②等等，就不抹煞了他們的意义嗎？——然而，也許有人說，这只是証明诗人熟知自己的社会，从而忠实地描写了它，并不証明他是有人民性的，因为他也可以同样忠实地描写一个德国社会阿；由此看来，人民性是在于对事物的看法和思想与情感的表达方式了！——是的，仁慈的先生們，你們說得很对，可是問題是在于：一个诗人能否忠实地描写他的社会呢，假如他和这社会沒有共鸣，假如他沒有参加到它的生活里面，获得它的隐秘的話？万一他也能同样忠实地写出欧洲生活的某种插曲，那不过意味着：我們，俄罗斯人，一方面是自己社会的、一方面也是欧洲生活的参与者。至于诗人本身的人民性，你們只

① 指納杰日丁。

② 这些都是德国人、英国人或法国人的名字。

須注視奧涅金一下，就可以在作者自己的思想和情感中看出人民性的一切因素了，從而承認：只有俄國詩人，並且是在俄國生活的特定時期內，才能如此思索和感覺，才能以如此的方式把自己的思想和感情表達出來的！最後，讓我們再舉出和前兩方面都不同的第三方面，以果戈理君的作品為例。在這些作品里被詩化的，大部分是人民自己的生活，群眾的生活，作者可能很容易跌落在通俗性上面，可是他牢牢守住了人民性，就是普希金所具有的那種人民性。為什麼會這樣呢？這是因為果戈理君是詩人，他有崇高而有力的才能；因為在他對兩個傻瓜愚蠢的爭吵或兩個蠢才的無聊生活的描寫中，我找到了生活的觀點，憂郁而嘲笑的观点；我想到世上有多少人一輩子在自私的瑣事上、在吃、喝、睡覺中度過了，而他們還以為他們在活着，並且作了該作的事情；我想着，不禁憂郁起來……所謂最猥褻的、肤淺的事物，在其他作家的筆下可能是絕對令人厭惡的，在果戈理君的中篇小說里却含有一種雅致，為一種天真氣氛調和了；即使遇到最突出的描寫，你也會原諒它的作者，有如你會原諒一個美麗而可愛的女人的鬼臉一樣！……從這一切得到什麼結論呢？那就是，誰有才能，誰就是真實的詩人，他不可能不是人民性的！

然而，凡是沒有才能而想獲得人民性的人，他永遠趨於通俗和庸俗；他也許會忠实地摹寫出下層人民的一切惡濁現象，酒館，市場，陋屋，一句話——貧民，但卻永遠不能掌握人民的生活，不能獲得人民的詩。

一八三六。無稽之談。

我們羨慕我們的孫子和重孫們，能見到一九四〇年的俄羅斯——站在文明世界的前列，對科學和藝術作出規定，並且從一

切开明的人类得到应有的敬仰

一八四〇，一八四〇年(閏年)的日历。

首先，“文学”一词指人民的記載，指人民的一系列精神活动，从民歌——詩底最初的、幼稚的儿語，以至艺术作品——就是充分发展了的創造力底成熟的果实；从深奥的学术論文以至平易的报纸文字、或者关于建造烟谷房或消灭蟑螂的小册子。此外，“文学”专指詩的作品；再則，它意味着在科学和艺术中一切輕松的、消遣解悶的，甚至为一般人所賞識的东西。但无论如何，在任何意义上，文学都是民族意識，民族精神生活的花朵和果实。

一八四〇。瑪尔林斯基作品全集。

是的，我們已經有了足以和任何民族相媲美的詩。“然而，”人們詰問：“我們的詩能够在大約一百年内保持这样无可比拟的高度嗎？”在回答这个問題以前，我們要請发問的人先答复我們一个問題：在不到一百五十年的期間，我們祖国何以能从一个被克里姆人、波兰人、瑞典人所欺压和割裂的国家变为世界上最强大的帝国，并且将她一度被割讓去的領土小俄罗斯、敌对的克里姆、同种的白俄罗斯以及波罗的海沿岸的瑞典領土一齐并入自己广大的版图，从而使之扩展到古阿拉拉特以外去？何以在这样短短的時間内，她从沒有印刷的文字而至有了文学，甚至将亚細亚式的风俗变成了欧罗巴式的，以至我們現在一提到米特罗方和斯科季宁①的时代就仿佛是一千年以前似的？……我們認為，

① 米特罗方和斯科季宁：是維多利亞喜劇中的一個人物，俄国十八世紀农奴制下的地主典型。

这一奇迹的原因在于这个民族精神的深沉有力，在于它内在生命的隐秘的源泉不断沸腾地涌出来。当精神临近觉醒时，它是刻不容缓的……我们人民的或直觉的诗，就丰富而言，并不逊于世界上任何一个民族，只有待于勤劳的人们把它那埋藏在人民记忆中的宝藏收集起来。不必谈民歌，就只这本名为吉尔式·但尼洛夫古诗辑录的民歌集已经生动地证明了我们的幻想有着怎样丰富的创造力。另一方面，普希金作品中留给我们的艺术的诗是足以和一切世代、一切民族的诗并驾齐驱的。

一八四〇。瑪尔林斯基作品全集。

文学是人民的意识，它象镜子一般反映出人民的精神和生活；在文学中，象在事实中一样，可以看到人民的使命，它在人类大家庭中所占的地位，以及从它的存在所表现出来的人类精神历史发展的契机。人民的文学源泉可能不是某种外在刺激或外在的推动力，而只是人民的世界观。每个人民的世界观都是它的精神的种子和要素（本质），亦即它对世界所抱的本能的、内在的看法；有如真理的直觉，生而即有，这种看法构成人民的力量、生命和意义，——它是那含有一种或数种基本色彩的三棱镜，人民通过它而认出一切事物之存在的秘密。世界观是文学的源泉和基础。它是供文学图画在其上着色的素描的底子，是文学的图案所凭以织出的画布。

一八四〇。一八四〇年的俄国文学。

真正的艺术家不必费力而自成为人民的和民族的；他首先在自身感到了民族性，因此不自觉地将其印记按在自己的作品上。普希金的达吉亚娜尽管读着法文书，在插图中还穿着欧式

服装，可是她仍旧是一个地道的俄国人，无论是她当着“外省姑娘”，或是当着公爵夫人和社交妇女的时候。要描绘这样高贵的性格，必须有天才或伟大的才能；对于才力薄弱的人，尤其是庸碌之辈，写村夫、村妇和仆役比较便利，且消使他們说出自己的語言——这就有了人民性了。不过，天才诗人笔下的村夫和村妇，也往往比庸才所写的绅士和显贵們高贵得多：普希金写出的达吉亚娜的乳媽，尽管单纯而愚昧，但作为描写来说，却洋溢着艺术的雅致和亲切：我們笑她，但也爱她、尊敬她；她对达吉亚娜的单纯而不自觉的溺爱使我們为之心动，——我們會和达吉亚娜一起对着她可怜的乳媽的坟墓而叹息。

凡有生活的地方必有詩；但是，只有在有思想的地方才有生活；要想掌握生活的戏剧，那就必得掌握思想底不可見的、芬芳的醇精。对艺术說来，比人更高贵、更崇高的对象是不存在的，——然而，要有被艺术描写的权利，人应该是人，而不是什么十四品文官或貴族。农民也有心和灵魂，欲望和热情，爱和恨，——一句話，他也有生活。但是，要描写一个农民的生活，我們說过，必須抓住这生活里的思想，于是它就不会有任何粗糙、庸俗、鄙陋而愚蠢的东西了。这就是何以果戈理的专门描写小俄罗斯纯朴生活的狄康卡近乡夜話流露着如此丰富的艺术、以如此不可抗拒的魅力和如此奇妙的詩意感人的緣故。

一八四一。論人民的詩，第一篇。

“人民性”在政治生活和在文学里都是一件大事；只不过，和任何真实的概念一样，它本身是片面的，只有和它对立的一面調和起来才成为真实的。“人民性”的反而是具有“世界性”意义的“普遍性”。没有任何一个人能孤独地生存在社会以外；同样，也

沒有任何一個民族能生存在人類之外。脫離民族氣質的人是一個幽靈……沒有民族性格和民族面貌的國家不過是死板的標本，而不是活的機體。然而，另一方面，要想在世界的共同體中使自己重要和發揮作用，只有民族精神還不夠。不論有無民族性格和民族面貌，民族總是片面而極端的。因此只能算是幻影。要使一個民族確實在歷史中呈現，必須把它的人民性只算作形式，只算作人類這一思想的表象，而不是這思想本身。任何特殊的和各別的，任何個體實際上只通過普遍性而存在，這普遍性是它的內容，個體就是這內容的表現和形式。個體而沒有普遍性，固然是空幻；有普遍性而無特殊的、個體的表象，也同樣是影子。因此，在文學中只要求人民性的人，是在要求一種虛幻而空洞的“無物”；另一方面，若要求文學完全取消人民性，以為如此就可以使文學成為大家都欣賞的、普遍的、世界性的東西，也是在要求一種虛幻而空洞的“無物”。前者只追求沒有內容的形式，後者則追求沒有形式的內容。他們不理解，沒有內容的形式或沒有形式的內容，都是不能存在的；即使存在的話，那麼，前者有如奇形怪狀的空洞的器皿，後者則是雖然大家都看得見、但卻不認為是實體的空中樓閣。顯然，只有又是世界性的、又是人民性的文學，才能是真正人民性的文學。有此無彼，則不該存在，也不可能存在。

一八四一。論人民的詩。第二篇。

每個民族的詩都是人民意識的直接表現；因此，詩和人民生
活是緊密地融合在一起的。這就是何以詩必須有人民性，何以
一個民族的詩和一切其他民族的詩不同的緣故。

一八四一。論人民的詩。第二篇。

歌德的創作無論如何繁復和包羅萬象，他的每篇作品都洋溢着德國的、再加上歌德的精神。普希金的大部分抒情詩，甚至他的几篇史詩作品，和唐·璜一樣，雖然在內容和形式上顯然是純歐羅巴風味的，但普希金在那裏面仍不失為真正民族的、俄國的詩人，因為你怎樣也不能把它們和拜倫、歌德、席勒的作品相混，而且除了說它們是“普希金的”以外，沒有別的可以稱呼。讓我們再重復一遍：這是必需如此的，這是創作的真諦：無論詩人從哪一個世界提取他的創作內容，無論他的主人公們屬於哪一個國家，詩人永遠是自己民族精神的代表，以自己民族的眼睛觀察事物并按下她的印記的。越是有天才的詩人，他的作品越普遍，而越是普遍的作品就越是民族性的、獨創的。

一八四一。論人民的詩。第二篇。

要使文學表現自己民族的意識，表現它的精神生活，必須使文學和民族的歷史有着緊密的聯系，並且能有助於說明那個歷史；必須使文學有機地發展起來，具有自己的歷史。如果不是這樣，一個民族以本土或其他語言寫出的書籍無論怎樣汗牛充棟，——那只不過證明了：那個民族的出版事業是存在的，印刷所的生意很發達；但這完全不意味它有文學。即使它有或多或少的、甚至才能卓著的作家，這也只不過證明了：那個民族里有些人有自己的理由和動機去編寫和發行書籍而已；但也完全不意味它有文學。書的銷售更不足以證明文學的存在了：它只證明那個民族里有或多或少識字的人，他們需要讀些東西，也許是出于無聊，為了消遣，也許是由于不懂外國文字，也許是由于對祖國及本土的一切有特別愛好的緣故。

“人民性”成了我們这时代的美学綱領，犹如自然底美化的摹仿是前一世紀詩典的主要原理一样。在“人民性的”这一富有魅力的形容詞下，包括了我們这时代詩人可能赢得的至高的贊揚以及当代和后世能够給他的最堂皇的头銜。現在，人民性的詩、人民性的作品这一类說法常常是代替了卓絕的、偉大的、稀世的作品的。呵，富于魅力的字，神秘的征象，好一个深奥的、无限广大的思想之神圣的标记呵！——人民性如今仿佛竟代替了創造、灵感、艺术性、古典主义和浪漫主义，将美学和批評并兼于一身了；現在它成了至高的范疇，成了一切詩作的成就及一切詩譽的是否持久的試金石。大家首先要求詩要具有人民性，这以后便万事亨通；然而，尽管这名詞看来如此簡單明了，究竟有多少人能够給自己解說一下什么是人民性的？确实，事情往往不是象表面看来那样。至少，人民性一詞和任何其他含蘊某种思想的名詞一样，需要精确的規定。人民性正是这样的一种名詞，它只是由于失去明确而精当的涵义才显得太明了的。至少，在我們的文学里，我們看不出对詩的人民性概念有特別明确的規定。

只有当詩是人民的，也就是当它反映自己民族性格的时候，它才是真实的。

最后，普希金是十足民族的詩人，他的精神包括民族性的一切因素。这不仅可以从他那些以純民族的形式表現純俄国内容的无与伦比的作品中看出来，而且更可以見于这样一些作品中，

它們在內容和形式上仿佛不可能有一點俄國的東西。我不知道誰能比果戈理在如下的寥寥數語中把詩底民族性特點規定得更好、更明確的了，這些話一直留在我的記憶里：“真正的民族性不在於描寫農婦的無袖長衣，而在於具有民族的精神。詩人甚至在描寫異邦的世界時，也可能有民族性，只要他是以自己民族氣質的眼睛、以全民族的眼睛去觀察它，只要他的感覺和他所說的話使他的同胞們覺得，仿佛正是他們自己這麼感覺和這麼說的。”

一八四一。一八四一年的俄國文學。

有两个条件造成偉大的詩人——天性和历史。所以，即使在天性和詩才上堪称最偉大的詩人，若果生长在民族性沒有世界意义、或者民族性尚未发展起来的民族中，还是不能在艺术上达到他应有的高度的；在这种情形下，他不但会低于和他同等的，甚至低于那比他天性較差、創造的才力較小的詩人們，如果後者的天才是有着世界意义的民族性底土壤上培养起來的話。在估計一个詩人的成就高低時，要想使你的判斷公正而周詳，就不能不考慮到這一點。

我們上面所說的話只适用于这样一些偉大的詩人，他們既属于自己的祖國，也属于全人類，因此有了“世界性”的稱號。只要有世界性的詩人，他不能不是偉大的；但是，可能是偉大的詩人，却不是世界性的：這種差別不在於詩人的天性如何，而在于他的祖國的世界意义如何。

一八四二。波列查耶夫的詩。

沒有人能够超过自然賦予他的能力；然而，一个时代的历史

和社会精神可以把一个行动着的人的天賦能力激发到它最大的限度，也可以消弱和麻痹它，使詩人的成就比可能作到的为小。詩人和他的时代的关系經常有两种：其一是他沒有在时代所允許的範圍內找到适于自己才能的生活內容，另一是他沒有追隨时代的精神，从而不能利用那由时代提供給自己才能的生活內容。这两种情况趋于同一个結果——就是才能的早衰，和正当获得的声誉的早衰。

一八四二。巴拉廷斯基的詩。

克雷洛夫的寓言是俄国的实际智慧、俄国的机智和幽默、俄国的口語的宝庫；它以朴素和人民性为其特色。克雷洛夫完全是人民的作家，他为人民的导师至今已不下三十年了。

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第一篇。

我們从屠格涅夫的巴娜莎长詩里所征引的段落充分說明了作者的才能和技巧。那韵文流露着异常的詩才；而忠实的观察，从俄国生活内部所掌握的深刻的思想，那含蓄着丰富情感的、优美而机巧的冷嘲，——这一切指明，作者除了有創造的才賦而外，还是我們时代的产儿，他的胸中蘊积着这时代的一切苦恼和問題。我們不想談及独創性：它和才能是一个东西，——至少，沒有它就沒有才能……整篇长詩貫穿着如此严格一致的思想、格調和色澤，如此无懈可击，这表示作者不仅有創造的才能，而且那才能是純熟的、有力的，知道怎样掌握自己的对象。总的說来，即以这首詩为例，你不可能不看到：最近，我們的詩和我們的社會获得了怎样巨大的成就。要想确信这一点，只須想一想在普希金、茨岡以前出現的那些长詩就够了……风行于現代詩中

的冷嘲和幽默比一切都更有力地証明了这种詩的成功，因为冷嘲和幽默的缺乏永远暴露那个文学的幼稚状态。

一八四三。巴娜莎。（И·С·屠格涅夫的）詩体小說。

既然艺术，就其内容而言，是民族的历史生活的表现，那末，这种生活对艺术自必有巨大的影响，它之于艺术有如燃油之于灯中的火，或者，更进一步，有如土壤之于它所培养的植物。枯干的、沙石的土壤是不宜于植物的；内容貧乏的历史生活也不宜于艺术。

一八四三。杰尔查文的作品。第二篇。

关于別林杰王和他的儿子伊凡王子，长生的吝嗇老人的詭計以及老人之女瑪丽公主的智慧的故事和睡公主的故事是茹科夫斯基在俄国人民性上面所作的失败的試驗。关于这两篇故事詩，无论如何說不上：

这里是俄国的精神，这里有罗斯风味。^①

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第二篇。

普希金出現的时代，适逢作为艺术的詩在俄国剛剛有可能出現的时代。一八一二年是俄国生活中偉大的时期。就其結果而論，它是俄国历史上彼得大帝朝代以后的最重大事件。和拿破侖的緊張的決死斗争喚醒了俄国沉睡的力量，使她在自身看出了前此未曾意想到的力量和作用。共赴危難的感觉使各阶层接近起来，喚醒了共处的精神，并且使公开論政得以肇始，这是

① 引自普希金魯斯兰和柳德米拉。

以前的宗法制度所不容許的，它起初對這件事是如此冷酷地遲疑着。

——八四三。亞歷山大·普希金的作品。第四卷。

普希金的詩無論是描寫俄國的大自然或俄國的性格都是驚人地忠實於俄國的現實，因此，輿論就根據這一點稱他為俄國民族的、人民的詩人。……我們覺得，這只是對了一半。人民的詩人——這是指全體人民都熟知的詩人，例如，法國熟知自己的貝朗日^①；而民族的詩人——這是指一切多多少少有教養的階層所熟知的詩人，例如，德國人士都熟知歌德和席勒。我們的人民不知道自己的任何一個詩人；他們直到現在還盡自唱着“小雪花不白”，甚至不會想到他們所唱的是詩，而不是散文……因此，從這方面說，對普希金或對任何俄國詩人使用“人民的”這個形容詞都是可笑的。“民族的”一詞在涵義上其實比“人民的”更為廣泛。“人民”總是意味着民眾，一個國家最低的、最基本的階層。“民族”意味着全體人民，從最低直到最高的、構成這個國家總體的一切階層。民族的詩人在自己的作品里一方面要表現以人民群眾為其代表的那種基本的、混同的、難以明確說出來的實質，一方面還要表現在全民族最有教養的階層生活中所發展着的這種實質底確定的意義。民族的詩人——多麼了不起的事情！再來看普希金，就他的民族性問題而言，我們認為他不可記不在自身里反映出地理上和體質上屬於本民族的生活，因為他不僅僅是一個俄國人，而且是一個被自然賦予天才能力的俄國人；不過，人們認為是他的詩底人民性或民族性的東西，我們且看他是

① 彼爾·貝朗日（1780—1857）：法國詩人，工人運動社會主義思想，他的詩在法國工人中間頗有影響。

他的异常偉大的艺术技巧。他高度地掌握了这作为艺术家的主要方面之一的描写现实的技巧。請讀讀他那奇异的戏剧长詩水仙吧：它是彻底浸潤着俄国生活的真实的；再讀讀他那也是奇异的戏剧长詩石客吧：它無論就自然景色或主人公的性情而言，都散发着西班牙的气息；再讀讀他的埃及之夜吧：你会被带进一个消逝了的古代世界的生活内部里去……普希金的擅于应付生活的多种多样的和最相反的領域的这种惊人才能，我們还可以征引很多，但这里的三个例証已經够了。它們难道沒有証明他的艺术的多面性嗎？假如他能异常真实地描繪出他从未見过的异域的自然和风俗，他对俄国事物的描繪怎能不特具自然底忠实性呢？为了更彻底地探討这問題，我們認為有必要从果戈理的关于普希金的几句话一文中摘出相当长的一段来。①

这一切是非常正确的，特别是对于民族詩人的定义：“詩人甚至在描写异邦的世界时，也可能有民族性，只要他是以自己民族气质的眼睛、以全民族的眼睛去观察它，只要他的感觉和他所說的話使他的同胞們觉得，仿佛正是他們自己这么感觉和这么說似的。”从这个观点看来，你可以說，普希金比他以前的任何詩人都更是俄国民族的詩人。

一八四四。亚历山大·普希金的作品，第五篇。

我們所以离題說了以上一段話，就为的駁斥这样一种毫无理由的見解：仿佛在文学上面，純粹俄国的人民性只能从以粗糙的下层社会生活为其内容的作品中找到似的。根据这种奇怪的

① 以下为引自果戈理的一段文字。起自“一提到普希金的名字，立刻就想到俄国民族的詩人”，至“至少，令人惋惜的是，沒有一处对它們有过真实的評价，而它們迄今还未被人論及”为止。（选輯者）

見解。俄国最好的和最有教养的一切全成了“非俄国的”：根据这种“草鞋——布衣”的見解，描写农夫农妇的粗劣的笑剧才是俄国民族的作品，而智慧的痛苦虽然是俄国的、却算不得民族性的作品了；什么鄙陋的小說如瑪丽树林中商人儿子的放蕩等，虽然很坏，却不失为俄国民族的作品，而当代英雄尽管优秀，只算是俄国的、并非民族性的作品了……錯了，一千个錯了！現在終于到了这样一个时候，我們應該以常識底一切力量、以严格邏輯底一切力量武装起来，反对这种見解！我們早已远离了那种幸福的年代，那时候文学上的伪古典主义傾向只允許艺术作品描写上流社会和有教养的阶层，而如果在长詩、戏剧或牧歌中偶尔出現純朴人民的时候，他們也是梳洗打扮得干淨俐落，不說自己的語言的。是的，我們已經远离那种伪古典主义的时代了；但是，現在我們也到了該規避这种伪浪漫主义傾向的时候，它沾沾自喜于“人民性”一詞，自喜于在长詩和戏剧中不仅能写出身卑賤的正直人們、而且能写盜賊和騙子的那种权利，从而幻想真正的民族性只隱藏在农民大衣下面和烟熏的茅屋里，并且認為醺醺的仆役在拳斗中打破的鼻子是真正莎士比亞的特点了，——主要的是，这种伪浪漫主义認為在有教养的人中間不可能找到一点儿类似人民性的影子。現在應該明白，恰恰相反，俄国詩人只有在自己的作品里描写有教养的阶层生活时，才能使自己成为真正民族的詩人，因为要想在主要被异邦方式所隱蔽起来的这种生活中去找民族性因素的話，詩人必須具有巨大的才能、并且必須在心灵上属于本民族。“真正的民族性（果戈理說）不在于描写无袖长衣，而在于具有民族的精神——詩人甚至在描写异邦的世界时，也可能有民族性，只要他以自己民族气质的眼睛、以全民族的眼睛去观察它，只要他的感觉和他所說的話使他的同

胞們覺得，仿佛正是他們自己這麼感覺和這麼說似的。’要想獲得民族心理的秘密，——這意味着詩人在描寫下等、中等和上等社會時，必須能同樣地忠於現實。誰要是只會抓住粗糙的鄉民生活的鮮明的色彩，而不能掌握文雅生活的較為精微而複雜的情趣的話，他就怎樣也成不了偉大的詩人，更無論民族詩人這種輝煌的稱號了。偉大的民族詩人能夠同樣使老爺和農奴以各自的語言講話。假如一篇以有教養的階層生活為內容的作品够不上民族性的稱號，這就意味它在藝術性方面是一文不值的，因為它不曾忠於它所描寫的現實的精髓。所以，不僅象智慧的痛苦和死魂靈這樣的作品，就是象當代英雄一類作品也一方面既是民族性的，同時又是優秀的詩的作品。

普希金的歐根·奧涅金便是這種兼有民族性和藝術性的第一部作品。從年青的詩人決意表現俄國最歐化的社會階層的精神面貌這一點看來，不能不相信，他不但已經是、而且深刻地意識到自己之為一個民族詩人了。他知道史詩的時代早已過去，要想描寫生活底詩已被生活底庸俗所深深侵蝕的當代社會的話，他得寫小說，而不是寫史詩。他照這種生活的實在樣式去攝取它，不過也並不抹煞這種生活的詩意的剎那；他異常冷靜地攝取它，連帶它所有的庸俗和鄙陋。假如這篇小說是以散文寫成的話，這種勇氣也許還不至于如此令人驚奇；然而，這樣的小說却是用詩寫成的，並且是在俄國語言中連一部象樣的散文小說還沒有出現的時候，——這種勇氣，加上它所獲得的巨大的成就，無疑地証明了詩人的天才。

一八四四。亞歷山大·普希金的作品。第八篇。

……要忠實地寫出屬於本土的、呈現在我們眼前和周身的

一切，这几乎比描写陌生的事物还更困难。困难的原因在于，我們总把形式认为是本质，把时式的服装认为是欧化；换句话说，困难的原因在于我們把人民性和通俗性混淆了，认为誰要是不属于普通人民，也就是不喝强烈的酒精而喝香檳，不穿暗褐色的农民外衣而穿燕尾服的话，那么，就应该把他描写成法国人、西班牙人或者英国人。我們有些文学家能够以某种程度的忠实性摹写肖像，却不能看出他們所摹写的那些人的真相：难道你不奇怪嗎？他們的肖像一点也不象原型！讀着他們的长篇小說、中篇小說或戏剧时，你会不自禁地問你自己：

他們写的是誰的肖像？

他們从哪儿听到这篇話？

假若他們真是听来的，

我們何必要再去听它？^①

有这一类才能的人們是拙劣的思想家；他們的幻想是靠理智发展起来的。他們不理解，每一民族的民族性秘密不在于那个民族的服装和烹調，而在于它理解事物的方式。要想忠实地描写任何一个社会，首先必須了解它的本质、它的特性，——而要做到这一点，就必须从事实上認識、并从哲理上評價那个社会所賴以运行的全部法則。每个民族都有两种哲理：一类是学究式的、書本的、郑重其事的、节庆才有的；另一类是日常的、家庭的、习見的。这两种哲理通常在某种程度上彼此接近；只要誰想描写一个社会，他就必須認識这两种哲理，尤其是必須研究后一

① 摘自萊蒙托夫的詩：編輯、讀者与作家。

种。因此，一个想認識某一民族的人，他首先得考察它的家庭生活的一方面。初看来，比如說，象 авось（或許）和 живет（生存）这样两个字能有什么重要呢？然而，这两个字却是非常重要的，如果不理解它們的重要性，有时就不能了解別人的小說，更不必提自己写小說了。就是对这种日常哲理的深刻認識使奥涅金和智慧的痛苦成为獨創的、純俄国的作品。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第八篇。

……然而他《H·M·雅澤珂夫》既然在任何事情上都要带有人民性，既然他把詩只看作化装跳舞，于是，在以笔墨出場的时候，他就想以农民的粗呢大衣遮住自己的燕尾服，时时拈着自己的假胡子，并且为了表示在任何事情上都不落在人民后面，尽量在詩中炫耀着粗魯的感情和語言。在他看来，这就意味着人民性了！好一个人民性！凡是本来沒有人民性而要勉强冒充的人，他終必成为淺俗或者庸俗的。

一八四四。一八四四年的俄国文学。

……对于一个要想在自己作品中描写人民的精神面貌的詩人來說，只有当他的天性、他的心灵是与所描写的那个民族的民族性有活生生的血肉联系时，他才能从研究那个民族的历史中得到益处。普希金就是这样的一个詩人；因之，他所以是有民族性的，并不仅是在他描写俄国现实的那些作品里面。这种民族性并不是一切想写詩的人、或者一切自以为实实在在充滿了对祖国的愛的人都有的。越是巨大的詩人，就也越是民族的，因为他可以抓住民族精神更多的方面。但是，也往往有片面而不偉大的才能，却能深刻地掌握片面的民族性：科尔卓夫的才能正是

如此：他的毫不矯揉造作的聲音吐露着純粹俄國的靈魂。可以說，研究一個民族的歷史和風俗只能加強詩人的才能，但並不能賦予他以人民性的感情，假如他的天性中原沒有這種感情的話。這就是為什麼在僭稱王者狄米特里里面，我們固然可以看到對俄國人民性或多或少的巧妙的模仿，但是其中卻沒有一絲俄國人民性的真正的光輝。僭稱王者和列亞浦諾夫仿佛是以俄國方式講着話，實則他們兩個人都是十九世紀二十年代某種浪漫主義的臆想者，一點也不象十七世紀初葉的俄國人。可是，這個悲劇还是在普希金的鮑里斯·戈都諾夫以後寫成的！……

一八四四。一八四四年的俄國文學。

在我們這時代，人民性成了文學的第一個優點和詩人的至高成就了。現在，稱呼一個詩人是人民的，就等於說他是偉大的。因此，凡是寫詩和寫散文的人，無論寫的是什麼，都想要首先成為“人民的”，於是“多才”的稱號就不在話下。可是，儘管如此，在我們這兒和在任何地方一樣，無才的文士比多才的作家要多得多，而多才的作家又比既有天賦、同時又有人民性的作家得多得多。這種現象的原因是，人民性是另一種才能，它和任何其他才能一樣，是自然的賦予，而不是可以由作家強求的。因此，創造的能力是一種才能，要在創作中獲得人民性——這是另一種才能，它並不永遠，恰恰相反，它很少和前一種才能一起出現。看起來，對於一個俄國人，有什麼比使他在自己的作品里成為“俄國的”更容易的事情呢？然而，一個俄國作家要想使作品成為才能之作，那會比使它成為俄國的容易得多。沒有創造的才能，就不能有人民性；可是，有了創造的才能，也不見得就有人民性。

一八四五。伊凡·安德列耶維奇·克雷洛夫。

普希金是第一个既是偉大的又是民族的俄国詩人，——在他之后，所有的人都专心致力于人民性了，所有的人都都在追逐人民性，可是只有那些不曾謀求鉅營、只想呈現本来面目的人才获得了她。至于这些追逐人民性的騎士，这些新的唐·吉珂德，既然从来也沒有見過他們心上美人的面目，他們所要宣誓效忠的，实則不是她，而是肥胖的“通俗性”——是那紅面頰的杜利新尼亞①——呵，为了从这个穿着紅斜紋布长衣、梳着油光辮子的少女的又厚又难看的嘴唇上博得含情的一笑，他們有什么不肯作的呢？……可怜的人們！他們自愿在自己的作品里背弃他們所属的阶层，回避他們从教养所得来的文雅，甚至抛弃了自然賦予他們的那一份常識！他們小心翼翼地把自己的燕尾服藏在暗褐色的农民大衣底下，一面摸着假髭須，一个个爭先恐后地仿效着市場商人、店鋪伙計和乡間农民所使用的語言。

一八四五。伊凡·安德列耶維奇·克雷洛夫。

是的，在詩人身上，人民性和創造力同样是才能。假如必須是生而为詩人的話，那么，也必須是生而具有人民性的，然后才能从自己的性格去描写同胞們的典型特征。不錯，从严格的意义上說，凡是属于人民的人，就不可能沒有人民性；但不幸的是，在有的人身上，人民性的素質来得薄弱、隱晦，不易看出来，又有的人固然是鮮明地表現了人民性，却并不是人民性可以引为驕傲的那些方面。每个德国人都吸烟和吃馬鈴薯，每个德国人都沉郁而慎重；但并不是每一个德国人都是歌德或席勒。在俄国，

① 唐·吉珂德的爱人。

有多少人都会学鷄叫并且愛浸在严寒的河水里；但是并不能因此推断，他們每一个人都是苏伏洛夫①

是天性使一个人成为人民性的。因此，对于他說，沒有比具备人民性更容易的事了。假若沒有这种天性的話，无论你怎样努力，还是成不了人民性的。讓我們再說一句：想成为“人民性的”这种郁悶而强烈的愿望本身就是缺乏人民性才能的第一个标记。

一八四五。伊凡·安德列耶維奇·克雷洛夫。

具有人民性的詩人是一种——就这个形容詞的哲学涵义而言——现实的现象：即或他的詩才不大，他却站在堅固的基础上，站在他的人民的气质上，而关怀人民就是人民自觉的一种表現。凡是才能中沒有一絲民族性的詩人，永远在某种程度上是暫时的、轉瞬即逝的现象：这好象是一棵树，起初繁茂地伸出枝叶，但以后由于无力使根須深入泥土中，很快地就枯萎下来。因此，詩人身上的人民性是另一种天才，不一定永远意味着深刻性和多面性，但却永远意味着独创性。事实上，如果不是这种特性，不是这种新穎的独创性，又是什么构成天才底首要的、最鮮明的特征的呢？天才永远以自己的活动去开辟思想底嶄新的領域，于是跟踵在天才之后的才能就来到这領域里耕耘，可是那新穎的形式却是他們所模拟不到的……

无須証明：在克雷洛夫和普希金的詩的人民性之間，有如在他們两人的詩之間，差別是很大的。我們本来无須提明这一点，不过我們知道，在我們的文学界里有特殊的一种“評判者和法

① 苏伏洛夫（1730—1800）：偉大的俄国統帥。

官”，他們乐于表示自己和死去的詩人是摯友（謝謝天，詩人已經不能揭穿他們的誹謗了！），总是要把詩人評判在那无法被他們拉攏成朋友的人之上，甚至当后者已經死了的时候。^① 尽管明确地規定出作家之間相對的偉大，未免有稚氣之感，——我們仍舊覺得有必要去作這種規定，因為我們知道，我們大多數的讀者還沒有形成獨立的文學趣味，還需要這種規定。有一位所謂的批評家曾經宣稱，假使他必須在衣袋里攜帶俄國文學中最優秀的一切，他只須攜帶克雷洛夫的寓言詩和格利鮑耶陀夫的智慧的痛苦就夠了。在我們大多數的讀者中間，任何意見都會找到自己的信徒的，因此，我們也無妨常常重復類似二乘二等於四這樣的真理。所以，我們就來比較一下吧。如果說，將柯爾卓夫的詩去比普希金的詩，就象是以流貫一村的泉水去比灌溉大半個俄羅斯的伏爾加河一樣，——那麼，以克雷洛夫的詩去比普希金的詩，無論在美學的或民族的意義上說，就象是將河、即便是最大的河、去比那容納了成千條大大小小河流、深不見底的大海一樣。普希金的詩反映了整個羅斯以及她的民族精神的全部實質，整個的繁複性和多面性。克雷洛夫表現了——我們必須說，廣闊而充分地表現了——僅僅俄國精神的一方面，就是：它的實際的合理看法，它的生活經驗的智慧，它的正直而辛辣的冷嘲

一八四五。伊凡·安德列耶維奇·克雷洛夫。

……從康捷米爾^②的時代起，諷刺就成了整個俄國文學的一股生動的激流。不必說馮維辛，他的卓越的才能主要是諷刺

① 這里所譏諷的批評家是布爾加林。他在格利鮑耶陀夫死后，夸稱自己和他的友誼，在克雷洛夫死后，亦然。

② 狄米特里·康捷米爾（1708—1744）：俄國諷刺作家。

的。——就連本于自己的时代精神把詩和浮夸的辞藻看成一回事的杰尔查文，也对諷刺致以高度的贊譽。在叶卡捷琳娜时代的光輝的抒情詩还没有把它鏗鏘的頌歌唱完以前，就出現了民族的寓言詩人——克雷洛夫。在俄国文学中，这对于社会极为重要而有益的、生动而现实的諷刺傾向，其中自欧洲移植的形式和本国的亚洲气质奇异地交搏着，——这种諷刺的傾向从沒有被粉飾过，只不过轉化成了幽默的傾向，这在技巧方面看来是更深刻的，而且也最近俄国詩的艺术特性更为接近了。

一八四五。康捷米尔。

假如有人問我們，新的文学派別有什么重要的貢獻，我們將回答：那貢獻正在于近視的庸俗或卑鄙的嫉妒所攻击它的那一点——即是在于它擺脫了人的本性和生活的至高理想，轉向所謂的“群众”，專門以群众为其主人公，以深刻的注視研究他們，并使他們和文学接近起来，这意味着我們旨在成为民族的、俄国的、新穎的、獨創的文学彻底执行了它自己的意愿；这意味着把文学变成俄国社会的表現和映鏡，以生气勃勃的民族利益振奋了它。在一八三六年，當我們的公众看到密尔格拉得和巡按的时候，我們文坛的这种新傾向就充分地呈現了出来，其必然的結果是清除了文学中一切虛假的、謬誤的、不自然的东西。从那时候起，我們文学的整个进程，它的整个发展的本質和历史的整个意义都在于这个新派別的成功。

一八四五。一八四五年的俄国文学。

对于我們社会，文学甚至成为实际道德觀念的活的源泉；它以諷刺开始，并且通过康捷米尔向愚昧、偏見、挑撥訴訟、暗中

誣蔑、敲詐、受賄和盜竊公款宣告了无情的战争；而这些事情在旧社会里不但不会被当作罪恶，反而是生活的原则和道德的信条。无论苏瑪罗科夫的才能如何，他对訟棍的攻击将永远博得俄国文学史家的赞誉。馮維辛的喜劇对社会比对文学有更大的贡献。这評語也部分地适用于卡普尼斯特①的讖言。我們所以爱好寓言，正因为它是属于諷刺詩类的原故。杰尔查文虽然主要是一个抒情詩人，但也是一个諷刺詩人，例如，他的致費麗察、大臣等詩就是明証。终于达到这样一个时期，我們文学里面的諷刺变成了幽默，它表现在对生活现实的艺术的复制中

一八四六。关于俄国文学的感想和意見。

对于一个詩人来说，如果他希望自己的天才到处被一切人所承認、而不仅为他的本国人所承認，民族性应该是首要的、但不是唯一的条件：除了是民族的之外，他还得同时是世界的，就是说，他的作品民族性必须是人类思想之无形的精神世界底形式、骨干、肉体、面貌和个性。換句話說：一个民族的詩人不仅必須对本国具有偉大的历史意义，他的出現还必须具有世界性的历史意义。这样的詩人只能在注定对人类命运起世界性的历史作用的民族里面，也就是能以其民族生活影响全人类发展过程的国家里面，才出現得了。

一八四六。关于俄国文学的感想和意見。

内容是人民的生活提供給詩人的，因此，这内容的优越、深

① 卡普尼斯特 (1757—1823)：俄国的戏剧家和詩人。他的諷刺喜劇訟棍，旨在反对当时的贪污現象和法官专橫，曾享有盛名，于 1798 年上演后，不久即被禁演。

度、广度和意义不直接依賴詩人自己或他的才能，而須視他那民族的历史意义如何而定。

一八四六。关于俄国文学的感想和意見。

同时又有一些人，在談及这个作家果戈理的作品时，把幽默說成是創作中强有力的因素，詩人就是通过这因素而为一切崇高和美的事物服务的，甚至不必提到那些事物，只要把本质上与崇高及美相反的事物复制出来就可以了，——換句話說：用否定的方法，能达到同样的目的，而且有时詩人所达到的这种目的，要比他只用生活的理想面作为他作品对象的方法还更切实。

一八四六。彼得堡文集。

人民性之于人类这一概念，犹如个性之于人的这一概念，換句話說：人民性是人类的个性，沒有那許多民族性，人类就成了死的、邏輯的抽象概念，成了沒有内容的名詞，沒有意义的声音。在这个問題上，我宁愿轉移到斯拉夫派去，而不站在人性論的世界主义者方面去，因为前者即使是錯誤的，那也是作为人、作为活的生命所犯的錯誤，而后者即使說出了某些真理，那真理也是由某种邏輯建立起来的……然而，幸运的是，我不想归依到任何一方，只希望站在自己的立場上。

一八四六。一八四六至俄国文学一瞥。

老实說，“人类的”和“民族的”之間的斗争不过是文詞之爭，实际上是不存在的。甚至当一个民族的进展是通过另一民族的轉借而完成的时候，这进展仍旧会变成民族性的东西——否則就沒有进展。如果一个民族屈从在异己的思想和习俗的压力之下，

无力以自己民族性的力量把它們改变为本身的要素的話，——
那个民族就是在政治上灭亡了。

一八四六。一八四六年俄国文学一瞥。

但是，我們不能不承認：就果戈理的作品而言，無論如何不能提出这样一个問題来：怎样証明这样的作品只有俄国詩人写得出来，而別国的詩人写不出来呢？要描写俄国的現實，又是如此显著地忠实而真确，自然，那是只有俄国詩人才能作到的。这就是为什么我們文学的人民性暂时①主要地在于此。

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。

有一派貴族們喊道：“給文学里充滿这么多乡下人，究竟是什么意思呢？”在他們看来，作家是一个工匠，人家怎样吩咐，他便怎样去做。他們从沒有想到，作家在选择写作对象一事上，既不受跟他陌生的意志、甚至也不受自己的专断所主宰，因为艺术有它自己的法則，不尊重这些法則的人就不能写得好。它首先要求作家忠于自己的天性、才能和幻想。如果不是由于詩人的天性、性格和才能的話，那么怎样去解釋一个人喜欢描写欢乐的对象，而另一个人喜欢描写阴郁的呢？誰要是爱好一件事物，对它有兴趣，他就想知道它更清楚些，而凡是他比較清楚的事物，就会写得更好些。当詩人为了对象的选择受到責难的时候，这就是一个最合理的辯解，只有在那些对艺术毫无理解、粗魯地將它和工艺混为一談的人，这才是不能令人满意的。自然是艺术底永恒的典范，而人是自然中最偉大、最高貴的对象。难道农民

① “暂时”一詞意指：在別林斯基看来，“人民性”和“现实主义”不是固定的概念，它們可以变化和发展，隨着历史思想的发展而充滿新的內容。（选輯者）

不是人嗎？——但是，在粗魯而沒有教養的人身上，有什麼能令人發生興趣的呢？——怎麼沒有？他的靈魂、智力、心、熱情和癖性，——一句話，就是一個有教養的人所有的一切。姑假定後者高於前者；可是，難道植物學家僅僅對於花園中經過藝術加工的植物發生興趣、而對於它們野生的原型却加以蔑視嗎？難道在解剖學家和生理學家看來，野蠻的澳洲人的身體構造和開化的歐洲人的身體構造不具有同等的興趣嗎？在這一點上，藝術有什麼理由要和科學不同呢？

一八四七。一八四七年俄國文壇一瞥。

* 人民的創作 民間口頭詩及文學

人民的原始的詩特別值得注意，因為它和少年的生命一樣年青而朝氣蓬勃，和兒童的語言一樣天真而單純，和生活最初的認識一樣強烈而有力，和美女的微笑一樣純潔而羞怯。這是真實的、不自覺的、無目的的創作，雖然同時也片面而單調。它充分、真實而生動地道出了人民的精神、性格和全部生活，而這一切毫不雕琢和勉強。因此，幼年期民族的作品永遠是年青的、不朽的。我們不知道這些無名的歌者，他們在歡樂或憂郁的時候溫厚地、任隨興致地傾瀉了自己的感情……

一八三六。論外多瑙河斯拉夫民歌的特色……Ю・維爾林。

不久以前，有一本雜誌為了朋友的一本壞書①受到常識的

① 1836年，在莫斯科觀察家第6期上，B・H・安得烈索夫發表了怎樣寫批評一文，別林斯基看出其中有意從上流社會的觀點替歌德維夫的詩史一書作辯護。此處“壞書”即指詩史

无情批判起而捍卫，但又找不出什么好办法，只好认为没有教养的愚昧的人民不可能有诗，仿佛诗是学术和文明的产物，而不是人的精神的自由果实似的。为了这，这捍卫朋友的书的骑士便全力抓住了一首俄国民歌：

象是在我们院子
滚来了一座山——

想以它证明，俄国的民歌里没有诗，就象 $2 \times 2 = 4$ 一样，因为据说那些歌曲不是由“上流社会”的人们、不是由学士、硕士和博士，而是由不识字的农民创作出来的，甚至毫不曾理会他所征引的这首歌谣完全算不得歌谣，不过是一种曲音、一种送唱而已，其中常常堆砌一些没有任何意义的字句，只是为了那声音，例如“哎，流里，哎，流里！”等等。这就是所谓以公正的事实立论了！因此，在阅读这篇文章时，你简直不知道读的是什么：是关于诗的文章呢，还是关于播种马铃薯的新的施肥方法……真是可笑而又可怜！

一八三六。伦理学体系试论。A·德罗兹多夫的作品。

人民的诗是一面镜子，反映人民的生活及其一切特殊的色彩和乡土的标志。诗既然是形象的思维，人民的诗也就是人民的意识。不管人的教育程度是怎样，他总能感觉或不自觉地思索；不管人民的文明程度怎样，他们总有自己的诗。歌谣是他们抒情类的诗，民间故事是他们史诗类的诗。戏剧类的诗可能是前者或后者之中的一个因素，但通常它是人民艺术进一步发展的果实。每个民族的诗都带有那个民族精神的印记，法国人的民

歌常常是放肆的、永远快乐的，德国人的民歌沉郁或有宗法气味，俄国人的民歌则阴郁、深思、有力。歌曲的内容是主观的个人情感，是出于某一刻或某种场合的感兴；民间故事则主要表现人民的一般概念和人民对生活的理解。因此，所有幼年期民族的故事都有共同的一个特点，就是内容的神异性。骑士、武侠、以及神秘不见的、往往害人的力量的拟人化构成民间故事的取用不竭的主题。体力的伟大是使人意识到生活和生活的魅力的第一个因素；于是出现了一系列无穷无尽强有力的英雄和勇士，他们用大桶喝酒，吃掉整只羊，有时甚至是整只牛。人把自己所不知不晓的一切都看成了可怕的秘密：于是出现了魔法师、巫师、妖怪、飞龙、白蛇、女水妖和巫女等。

从这个观点来看民间故事，你可以看到其中有两点值得注意的：一是人类的精神现象，另一是民族的精神现象。我们还没有把发展着的语言包括在内。所以，我们该怎样感谢那些质朴无私的劳动者呵：他们坚持不懈地、不辞辛劳地收集了民歌的瑰宝，使其免于湮灭。但也有些人想以人民的风味去写作，从而作出同样的贡献来。毫无疑问，任何具有真实才能的人，尽管他不想甚至不愿成为“人民性的”，只要不掩饰他本来的面目，也必是人民的，因为人民是具体的现实，不是一个假设的概念；没有一个人，即使他愿意的话，能够脱离这个共同体而存在。然而，有些诗人却想以特别的方式取得人民性，就是以民间诗的风味来创作。你无法将过去扭转：这是确定不移的普遍法则。你不能再成为“红色太阳”符拉季米尔时代的“巴扬”^①了。你可以复制古代历史，但那必是十九世纪诗人、而不是伊戈尔远征记的无

① 巴扬：古代俄国的吟诵诗人。

名歌者所复制的古代了。但是，这种古代的詩却或多或少地保存在純朴的人民中間，因為他們經歷較少的變更——至少表面是如此的。事實上，人民的詩落得只成為通俗的詩的代名詞了，因為它不容納外來的因素，只保持自己處女般的獨立狀態。

一八三三。И·瓦宁科講述的俄國故事。

使孩子們熟悉俄國民歌，給他們讀吉尔式·但尼洛夫①的稍加刪節的故事詩，這不但非常有益，甚至是必要的。在我們的教育計劃里，人民性通常是被抹煞了的：不止是青年，甚至孩子們也常常把高乃依②和拉辛③的悲劇的段落背得爛熟，並且會轉述亨利四世和路易十六的成十的逸事，但是關於自己人民的詩、關於俄國文學却一點概念也沒有，除非是從老伯伯和老婆婆那里聽到俄國有過一個偉大的沙皇——彼得一世。讓孩子們愈來愈多地認識普遍的、人類的、世界的事物吧；但是，必須首先使他們通過祖國的、民族的現象來知道這些：讓他們在知道亨利們、卡爾們和拿破侖們以前，不僅要知道彼得大帝，還要知道伊凡三世④。一般概念只在各別概念中呈現出來：誰要不是自己的祖國的一分子，他也不會成為人類的一分子的

一八四〇。論兒童讀物。

在冬季，當你坐在飛快的三駕車上，積雪在你的雪橇的滑木

① 吉尔式·但尼洛夫：俄國民間口頭創作的第一個採集者，他的俄國民間古詩輯錄作於十八世紀後半叶。

② 高乃依(1606—1684)：法國古典主義戲劇作家。

③ 拉辛(1639—1699)：法國古典主義戲劇作家。

④ 伊凡三世(1440—1505)：偉大的莫斯科大公。

下沙沙地响，寒冷的天空綴滿了繁星，而你的目光悵郁地向一望无际的鋪雪的平原投去，那平原为孤寂飄泊的月亮鍍成了一片銀白色，只疏疏落落地被挂滿冰柱的树木所扰乱，——那时候，你的車夫的拖长尾音的淒涼的歌声会显得多么动人呵，而那——象普希金所說——撕裂人心的、單調的鈴声和那歌声又是多么和諧一致！悲哀是我們的詩——無論民間的或艺术的詩——底普遍的主題。古代的俄國人不会愉快地談諧：他們的揶揄或者很笨拙，或者就变为冷嘲；我們最优秀的民歌总是有着悲哀的内容和拖长的沉郁的調子。普希金在任何地方都不及当他的詩充滿悲哀的时候那样以不可抗拒的力量感动着俄國人的心灵，他在任何地方都不及象在他的詩的忧郁的曲調里那样是“民族的”。請看吧，他自己就講到悲哀是俄國詩的基本因素：

無論是当作比喻，或就事实說：

我們的大家族——从馬車夫直到

第一流詩人都悵郁地歌唱

我們显著的特征是：悲淒的号叫，

这就是俄罗斯的歌！我們往往

先喜欢一陣，然后以忧伤終了。

悲哀鼓动我們繆斯和少女的风琴。

然而，她們幽怨的調子却很动人。①

但是，这悲哀并不是衰弱的心灵的疾病，也不是无力的精神的萎靡；不，这悲哀是强烈的，无尽的，它是偉大而高貴的天性的

① 引自普希金 科隆那的小房子第15节。

悲哀。俄国人尽管沉醉于悲哀之中，却没有被它的重负压倒；而且，没有一个民族能够如此擅于从最苦恼的、令人心碎的悲哀迅速地转为疯狂的喜悦的。在这一点上，普希金的诗也提供了巨大的事实：在奥涅金里面，谁能不惊异地看到他从如此深沉的悲哀——精神的无穷泉源——，一下子转变为如此振奋的、强烈的喜悦——精神底健全和坚强的泉源呢？

这样，我们就找到了把我们的通俗诗和艺术的、民族的诗联结起来的桥梁了。

一八四一。彼得大帝的事迹……И·И·格里柯夫的作品。第二篇。

艺术的诗包括民间的诗的一切因素，此外还得有民间的诗所没有的一些什么；不过，对我们说来，民间诗自有其价值，这价值就在于它的纯洁无瑕的素质，在于它的朴素无华的、并且常常是粗糙的形式。

一八四一。论人民的诗。第一篇。

在人民幻想的梦中呈现着他们的理想，这理想可以当作衡量他们的精神和优点的尺度。俄国民间诗里充满了勇士；如果说，在这些勇士的身上看不出特别多的精神因素来，——我们却也不能说他们的力量就只是物质的：这种诗结合了无畏、勇敢和胆识，这已经是精神的因素了，因为这不属于体质、筋肉和肉体，而是属于性格和人的精神方面的。而这种无畏、勇敢和胆识，特别是在诺夫戈罗德的叙事诗中，具有如此横扫一切的、不可摧毁的巨大力量，你会不自禁地在它之前折服了。仅仅这种品质——无畏、勇敢和胆识——固然还不能构成人，但却是一个重要的保证，保证赋有这种品质的个性可以多半成为人，只要它再去充实

和发展精神内容的話。我們已經說過了，現在要再重复一遍：羅斯在她的民間敘事詩里只表現為軀干，然而那是一個雄偉巨大的軀干，沸騰着巨人的充沛的體力，正在渴望承受偉大的精神，而這是她能够并配得上容納的。……很久以來，她以沉重的流血經驗、以長期驚人的苦難作了準備，期待着自己的精神的復活，——那時候來到了：她的一團混沌的存在已經被“就要有！”這個創造的動詞宣告出來，——於是她存在了……

俄國民間詩的形式是極為獨創的，它主要的特点之一是它的音樂性，它的相當嘹亮的音調。有一種俄國民歌，那里面的字仿佛不是为了某种特定的意义、而只为了“曲調”所需要的一串声音联結起來的。为了悅耳，俄國人肯犧牲一切——甚至命意。藝術家較易于調和這兩種要求；但民間的歌者必須求助于各別字以至整句詩的重复，才能滿足節奏的要求。此外，在俄國民間詩里面，不是字韻，而是意義的韻起着很大的作用：俄國人是不追求韻的，——他所要的韻不在於同音，而在於聲調的抑揚頓挫，又仿佛喜欢半似韻甚於完整的韻；但是，他真正用的韻是意義的韻，我們用這個名詞指詩行的重复，其中第二行在意義上和第一行雷同。因此就有了字、辭和全句的經常而且顯然不必要的重复；因此也就有了這種借以烘托目前事物的反比：“凶惡的烏雲在廣闊的原野上沒有這樣升騰起來，泛濫的河水沒有這樣流溢着陡峭的兩岸：象這年青的公爵葛列伯，奧列格維屈帶領着大軍走向戰場；”或者：“太陽還沒有升上天空，紅色的朝霞還沒有在廣闊的田野展開：而年青的阿扎金已經出去了。”①

① 以下有一段例証談到民歌有時為了迁就詩行的節奏，重复何用了不必要的字，并說出無意義的話來。因為這例証只能在原文的發音中才能理解，為譯者略去。

一八四一。論人民的詩。

尽管俄国艺术的文学不是从民間的詩发展起来的，但是在普希金的笔下，前者和后者汇合起来，而俄国民間詩直到今日都成为当代俄国文学中最有兴趣的問題之一，因为它和詩底人民性問題合到一起了。

一八四一。“文学”一詞的概括的意义。

曾經有一个时候，文学語言被假定的文雅所束縛，規避着人民語言中一切單純有力的字和一切生动如画的文辞；大家都歧視天真的民間詩，把它看作是粗鄙的农民作品。浪漫主义的反抗把我們从这种狹隘的文学观点解放了出来；由于这种反抗，語言及詩創作底片面艺术性讓位給自然性、朴素性和多样性；創作底世界扩展了，而人，不管他的职业如何，都在其中享有了公民权。大家都認為人民的語言有其自己的新鮮、活潑和力量，而民歌，甚至民間故事，也有它們自己的詩和生命，不仅不該予以蔑視，而且應該把它們当作人民性格及語言的生动史实采集起来的。

一八四四。关于優子伊凡努式加的古代傳說。

三 现实主义

(甲) 艺术和现实

我們要重复說，艺术，在別林斯基看来，和科学、社会及国家一样，是人的具有規律的活动領域。……但是，他对艺术，也和对人的一切活动一样，要求真实，即活生生的生活真实。

H·C·屠格涅夫：回忆別林斯基。

因此，这是詩底另一方面，是现实的詩，生活底詩，是我們时代真实的与真正的詩。它的显著特点是忠于现实；它不窜改生活，而是复制和再造它，仿佛是一面凸鏡从一个观点上反映了繁复的生活現象，取其对于組成一整幅丰满而生动的图画所必要的东西。詩作的偉大和才气，应取决于这幅图画内容的范围和容量。

一八三五。論俄国中篇小說和果戈理君的中篇小說。

在现实的詩中，构思的朴素是真实的詩和真正的成熟的天才之最可靠的一个表征。

一八三五。論俄国中篇小說和果戈理君的中篇小說。

把果戈理君的中篇小說都拿来吧：它們显著的特点是什么

呢？几乎他的每篇中篇小说都是什么呢？滑稽的喜剧，以愚蠢的行为开始，继续愚蠢下去，再以眼泪结束，而最后，这就叫作生活。他所有的中篇小说就是这样的：起始可笑，以后可悲！这也就是我们的生活：起始可笑，以后可悲！这里包含有多少诗，多少哲学，多少真理呵！

一八三五。論俄國中篇小說和果戈理君的中篇小說。

可是，现实的诗底任务，就在于从生活的散文中汲取生活的诗，用忠实地描繪这种生活来震撼人的心灵。果戈理君的诗外表朴素而琐屑，同时却是多么深刻而有力！拿他的旧式的地主来看吧：里面有些什么呢？两个不象人样的人在几十年中吃了吃，吃了喝，然后呢，象从古以来都是如此地死了。但是，为什么会有这种迷人的力量？你看到了这种动物式的、丑恶的、漫画般的生活的全部庸俗和恶浊，但你又如此关心着小说中的人物，你笑他们，然而没有恶意，以后你又和菲力蒙一起痛哭他的巴甫基达，分担他的深刻的、超凡的痛苦，对那把两个傻瓜的财产挥霍完了的坏蛋承繼人感到愤慨！以后，你如此生动地想象这愚蠢喜剧中的演員們，如此清楚地看到他們整个的生涯，你，也许，从没有到过小俄罗斯，从没有看过这样的情景，听说过这样的生活！这是什么原故呢？因为，这是很朴素的，因而也是非常可以置信的；因为，作者竟在这种庸俗而愚蠢的生活里也找到了诗，找到了那推动和鼓舞他的主人公的人的情感：这情感就是习惯。

一八三五。論俄國中篇小說和果戈理君的中篇小說。

果戈理君中篇小说里的生活底十足的真实是和构思的朴素紧密联系着的。他不阿諛、也不誹謗生活；他愿意把生活中一切

美的、人性的东西显示出来、同时也不掩飾它的丑陋，在这两种情况下他都极度忠于生活。他笔下的生活成为精确的肖象，一切都摹写得惊人的逼真，从原型人物的表情直到他臉上的雀斑；从伊凡·尼基弗洛維奇的全部服装直到穿长統皮靴、身上沾着石灰、在涅瓦大街上走着的俄国农民；从嘴衔烟斗、手执軍刀、世間什么也不怕的勇士布尔巴的巨大的面孔，直到嘴衔烟斗、手执酒杯、世間什么也不怕、甚至連鬼怪和巫女也不怕的坚忍派哲学家霍馬。

一八三五。論俄国中篇小說和果戈理君的中篇小說。

这些道学家兼評論家認為艺术不是现实底映鏡，而是反映某种理想的、从来也沒有存在过的世界，这世界不知有任何可能性，任何邪恶，任何情欲，任何斗争，却只充滿了令人昏昏欲睡的幸福和这些論客們的教訓；他們要的不是活的人物和性格，而是拟人化的暗喻，額上都貼着小箋条，可以写上：节制、慎重、謙謹等等。既然对生活本質有这样美妙的看法，小說、长詩和戏剧自然應該以“善行人”的幸福为其結束，如是才使大家都看到“善有善报”，并且使恶人得到恶果，如是大家才知道“恶有恶果”。

一八三九。孟采里，歌德的批評家。

艺术是现实底复制；从而，艺术的任务不是修改、不是美化生活，而是显示生活的实际存在的样子。

一八三九。孟采里，歌德的批評家。

詩的思想有时候可以由构成我們生活的某种情况而滋生；但是，这思想更常常地、而且几乎永远是可能的现实中的事例；

因此，对于詩，不應該提出这样的問題来：“这事情发生过嗎？”可是，詩永远應該肯定地答出這個問題：“这事情可能嗎？它会在現實中发生嗎？”情况本身只能促使詩人得到詩的思想；然而，等表現在詩里的时候，这思想已經是另外一个全新的、想象的、但却有力的存在了。所以，詩人的才能越高，我們在他的作品里越会看到既适用于我們生活上、同时也适用于別人生活上的东西。而且，从我們所沒有經歷过的情境中，我們會認識到仿佛我們通过短期的經驗已經熟知的事物，——那时候，我們就会理解：为什么詩在表現各別事物的时候，也就表現了普遍的事物。讀一遍萊蒙托夫的邻居吧，——尽管你从沒有遇到过类似的情况，可是你会覺得，仿佛你被幽禁过，愛过你那隔牆的邻居，听过他那匀称的脚步声和忧郁的歌唱似的，于是也对你的邻居講到自己說：

我諦听——在幽暗的寂靜里
响起来你悠悠的歌声……
你唱着什么？我不知道，只是
充滿了忧郁，这一串声音
象泪珠，慢慢地流呵，流。
于是青春的希望和愛情
又在我的胸中复活起来，
我的思想远远地奔騰，
我的心又充滿了热情和愿望，
血沸騰着——呵，泪珠从眼里
象歌声，一串串地流呵，流。

这强有力的心灵中寂寞而温柔的悒郁，这凄凉悦耳的歌声象一颗颗流出的泪珠那样一连串地流着，这些泪珠象一声声的歌声那样一颗颗地流着——呵，其中有多少秘密的、难言的、而又为心灵所清楚理解的东西！在这儿，诗成了音乐；在这儿，和在歌剧里一样，情况只为了歌声而存在，只为了给歌声的秘密的涵义作注解；在这儿，从生活的事件剔去了一切物质的、外在的方面，只从中提取一种纯洁的醇精，提取世间的一线阳光和储藏于其中的潜能……这首诗所表现的情况可能是事实，但是它之于这个事实，犹如诗中的玫瑰之于天然的玫瑰一样；在诗中的玫瑰里，没有构成天然玫瑰的那种粗糙的物性，只有它的柔和的红色和温馨的气息而已。

——八四——。莱蒙托夫的詩。

历史家的任务是述說已发生的事情；诗人的任务是显示那事情如何发生的；历史家虽然知道已发生的事情，但不知道它怎样发生的；诗人只须知道已发生的事情，就会看见并向别人显示它是怎样发生的。因此，如果说学术有助于诗，告诉了诗已发生的事情，那么，诗也扩大了学术的领域，指出了事情是如何发生的。最近，我们从华德·司各脱看到了这方面的证明，他的小说撒克逊劫后英雄略指明了英国历史的秘密动力，认为这动力在于沙克逊族和诺尔曼族的斗争，因此给了新时代的史学研究以推动力和方向。大家都知道关于莫札特的死的模糊的传说，似乎是沙里艾里出于嫉妒而把他毒死的；但是，只有普希金能够在这传说里看出心理现象和才能嫉妒天才的这一普遍思想，——而他表现出的这段史实，不是照它实际上发生的样子，却是照它在过去、现在、永远可能发生的样子。同时，诗人把沙里艾里对

莫札特的态度表现得惊人的逼真，这逼真并不証明他自己从痛苦的经验里也体味过类似的情况，这不过証明了一个艺术家的精神越是深刻，他越能直觉地意識到一切，无论是人性中的光明面或黑暗面。由于理解到人性中的这一切，詩人就能越出自己生活經驗的範圍，滲入到任何境况、任何国度、任何年龄、任何感情里去。誰要是因为没有作过父亲，便不能真实地表現作父亲的感情，他絕不是一个詩人。假如說詩人碰見沒有亲身經驗的事物就不能描写的話，那不消說，一个詩人要是男子，就不能描写少女和母亲了。

一八四一。羅馬的哀歌。歌德的作品。特魯戈夫式契柯夫譯。

至于說果戈理有忠实地抄写自然的本領——这是一种愚蠢而庸俗的說法，荒謬地違反了常識。象这样的贊揚簡直是侮辱。果戈理忠于自然而創作；抄写自然的是画匠，不是画家，他們的抄写越是忠实，对于不知原型的人就越显不出生命。果戈理作品中的忠于自然是来自他的偉大的創造力的，表現了他有深入生活本質的能力，有真实的技巧，囊括一切的现实感觉。这一点很多人已經感到了，虽然看清楚的人还不太。現在，大家都企图忠实地摹写自然，都成了幽默家：天才人物的影响常常就是这样的！象是一个新的哥倫布，他发现了世界上从沒有人知道的地方，只为了满足自己不安地想要冲进无限里去的灵魂；而精明的經紀人則成群地跟在他后面，希望借他人的財富而自肥！

一八四一。一八四一年的俄国文学。

就这样，康士坦丁·亚克薩柯夫把长篇小說完全抹煞了；然而，現代的叙事詩并不仅仅在长篇小說里出現；在近代詩中产生

了特殊的一类叙事诗，这类叙事诗不容纳生活中的散文，只抓住诗意的、理想的生活瞬息，以极其深刻的世界观和现代人类的道德问题构成它的内容。只有这一类史诗保持了“长诗”的名字。拜伦的全部长诗，和普希金的某一些长诗，特别是茨冈和迦鲁伯）就是这样的，莱蒙托夫的恶魔、姆采里和贵族奥尔夏也如此。

一八四二。对于因果地理的长诗死魂灵而引起的解释的解释。

的确，俄国文学的最近一个时期即散文时期，是以其刚毅的成年有别于浪漫主义时期的。可以这样说，它不以作品的数目见称，而另一方面，这时期中出现的一切都都平凡而中庸，有的没有任何成功，有的只受到暂时的欢迎；但那少数出自平凡作品之列的、标志着成熟和刚毅之力的作品却永远留在自己胜利的行程上，逐渐扩大其影响，给文学和社会的土壤划下深刻的印记。和生活、和现实的接近是我们文学的最近时期所以刚毅和成熟的直接原因。只到了现在，“理想”一词才获得真正的意义。在从前，这个字指的是姑妄听之、姑妄言之一类的东西，——其中结合着一切可能有的美德或一切可能有的罪恶。如果是小说中的英雄，那他一定是美男子，又会美妙地弹吉他，又唱得好，又能作诗，也会使用各种武器，并且有着异常的臂力：

如果讲到高尚和正直，
他就象着了魔一样——
眼里充满血，脸上发热，
他哭了，我们也都悲伤！①

① 引自格利施耶陀大智慧的痛苦第1章第1场。

如果是坏蛋呢。那是連接近也接近不得的：他要是吃，就必然把你生吞，他这个恶徒，你就是在亚历山大剧院的舞台上、在我們本土的悲剧家的戏剧里也沒有見过的……如今，“理想”所意味着的不是夸張、撒謊、或幼稚的幻想了，而是象现实那样的事实；不过，这事实不是从现实抄写下来的，而是为詩人的想象所引导、被普遍意义（不是独特的、局部的、偶然的意义）的光彩所照耀、提高到創作珠玉的事实，因此，这事实的酷肖自己，忠于自己，比盲目的抄襲现实之忠于原型更甚。所以，一个人在偉大画家所画的肖像中，甚至比他在銀板照片上的映影更象自己，因为偉大的画家能把一切隱藏在这个人里面的东西，也許是构成这个人的秘密的一切东西突出地显示出来。如今，现实之于艺术和文学，就象土壤之于它所培养的植物一样。

一八四二。一八四二年的俄国文学。

不，先生們！喜剧性和滑稽并不常常是一回事；在群众看来是滑稽的，对于有教养的社会阶层有时就不然……喜剧性因素隱含在如实的现实里面，而不在漫画和夸張之中。

一八四二。彼得·斯捷潘諾夫的一生及奇遇。

詩在于創造性地复制有可能的现实。因此，凡是现实中不可能有的东西，在詩里也就是虛伪的；換句話說：凡是现实中不可能有的东西，就不可能是詩的。对于詩的这一界說，使幻想处于和心灵的其他机能——主要是理性——的活的、有机的联系中。要想能够描写现实，只有創造的天賦是不够的：必得还有理性，才能理解现实。誰要想成为紙上的詩人，他必得首先在心灵

里是一个詩人，能够本于自己的天性从现实的詩的一面去看现实。詩不只是在書本里面：它也存在於生活的呼吸中，无论这生活在哪里——在大自然、在历史、或在人的私生活上面——呈现。

一八四三。哥薩克。阿列克山德·庫茲米恩（里特小宮）。

果戈理摧毁了俄国文学上的两种錯誤傾向：一是凭樣造作、华而不实的理想主义，它揮舞着紙制的劍，象是涂胭脂的演員；其次是諷刺的訓誡主义。

一八四三。一八四三年的俄国文学。

現在，富于美德的英雄和邪恶的怪物都过时了，因为这两种人并不构成社会群众。代替他們，在世上最多的，是普通的人，——既不坏，也不好，既不聰明，也不愚蠢，大多数十分沒有教养，十分无知，但又絕對不是傻子，他們可笑的地方在于他們言行的矛盾，在于他們以伪善的、歪曲的用意講到美德、无私和善意。而且他們是众口一声的：因而，这个“一声”或者“众口”就是社会。

一八四三。一八四三年的俄国文学。

誰要是为詩所激动，嫌恶生活中的散文，只有从崇高的对象才能获得灵感的話，他还算不得一个艺术家。对于真正的艺术家，哪儿有生活，哪儿就有詩。

一八四四。亚历山大·普希金的信件（第五稿）。

作为偉大詩人的普希金所以和他的一群仿效者不同，就在

于他一方面不違背自己的方向的主流，永远牢固地抓住他所代言的那一部分现实，一方面又能永远說出新的东西；而他的仿效者們甚至現在还没有以嘶哑的声音唱完自己陈腐的、使人人都听厌了的歌曲。从这方面說，高加索的俘虏是一篇历史性的长詩。你讀它时，感到它是只能在某一特定的时期内写出来的；也就因此，这篇詩将永远是美的。假如在我們的时代里，有哪个多才的詩人以高加索的俘虏的格調和精神写出一首长詩来——那么，它一定是一篇毫无价值的作品，尽管它在艺术方面也許远优于普希金的高加索的俘虏；但在两相比較中，普希金的詩仍旧是如此美好，象沒有它一样的。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第六篇。

首先，我們在奥涅金里面看到一幅以詩的方式复制出来的俄国社会图画，而且是在俄国社会发展中最值得注意的一刻摄制的。从这一点看来，欧根·奥涅金是一篇历史性的（在这一詞的充分的意义上）长詩，尽管在它的主人公之中沒有一个历史人物。这篇长詩的历史成就由于它在罗斯的这类作品中提供了第一次灿烂的試驗而显得更为崇高。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第八篇。

……我們認為奥涅金是一篇和我們已經远离了的时代的小说。那时代的理想与动机對我們非常生疏，簡直和我們时代的理想与动机不同……当代英雄是新的奥涅金；还不到四年，——毕乔林已經不是现代的典范了。就是在这个意义上，我們說：奥涅金的缺点同时就是它最偉大的成就：这缺点用一个字就可以說出来——“陈旧了”；然而，俄国的一切进行得这样快，

难道是詩人的過錯嗎？如果詩人能够如此真實地抓住了社會生活中某一特定時刻的現實，这不正是他偉大的成就嗎？設若奧涅金里面沒有任何東西現在顯得陳旧或過時的話——這倒許是一個明顯的征象，說明這首長詩毫不真實，它所描写的不是實際存在的、而是幻想的社會；那麼，這算一篇什麼詩呢？是否還值得我們提到它呢？

一八四四。亞歷山大·普希金的作品。第八篇。

我們認為科隆那的小房子是一篇卓越的作品，在它的輕鬆而隨便的形式下和顯然不重要的內容里面隱藏着豐富的艺术。這篇詩作証明了一個簡單的真理，就是：只要藝術是忠實地复制了生活，我們對這生活便永遠抱有高度的興趣；而另一方面，那些在藝術作品中只尋求情節效果的人們，是既不懂生活，也不懂藝術的。詩的作品和繪畫一樣，有它自己的色彩；如果說，色彩有時在繪畫中被重視到足以構成繪畫的全部成就的地步，那麼，詩的作品中的色彩也該受到同等的重視。

一八四六。亞歷山大·普希金的作品。第十一篇。

在普希金的以人民生活為其內容、並且採用了民間形式的詩劇中，不但可以看到深刻的俄國靈魂，同時還能看到那使普希金能應付一切的、甚至能應付最相反的生活領域的藝術客觀性；由於這種藝術客觀性，他才能以如此醒目的真實性，不僅在女水仙里描寫了封邑時代俄國的自然和風俗，而且在石客里描寫了西班牙的自然和風俗。

一八四六。論柯爾卓夫的生活和作品。

所謂自然派絕對受不到這樣的指責，就是說它是一種修辭學，亦即有意無意地歪曲了現實，或是对生活的虛假的理想化。我們這樣說，絕非想指出凡屬於自然派（無論這是褒還是貶）的新作家們全是天才或有着異乎尋常的才能；我們絕不致于這般幼稚地阿諛。除了給俄國創造了新的藝術、新的文學、他的天才不僅僅被我們承認，甚至不僅為俄國所承認的果戈理以外，——我們還在自然派中看到不少有才能的人，從非常杰出的到非常平庸的。可是，我們並非在他們的才能或數目上、而是在他們的傾向和寫作態度上看出了文學的進步。有才能的作家一直存在着，但是以前他們把自然美化，把現實理想化，就是說，他們描寫着並不存在的東西，講着空中樓閣；而現在呢，他們是真實地复制生活和現實了。由於這緣故，文學在社會人士的眼中有了重要的意義。

一八四六。一八四六年俄國文學一瞥。

人們怪罪自然派，說自然派力圖從壞的方面描寫一切。照例，這責備在有些人是蓄意的誹謗，在另外一些人則是真心的抱怨。無論如何，這種責備所以可能發生，不過說明：自然派儘管有了巨大的成功，究竟還是存在不久，人們對它尚不習慣；我們還有許多受過卡拉姆辛熏陶的人，辭藻能使他們得到安慰，而真實使他們苦惱。自然，不是說所有對自然派的責難都是絕對錯誤的，自然派在一切方面都必正確無誤。可是，假使說自然派的主導的否定傾向是極端片面的，就在這上面它也有它的裨益，它的好處：忠實地描寫反面生活現象的這種習慣使自然派作家或他們的追隨者，在時間到來的時候，必然也可能忠實地描寫正面的生活現象，保證不矯揉造作，不誇張，——總之，不致于以辭藻

把那种生活现象理想化。

一八四六。一八四六年俄国文学一瞥。

……确实，自然派是从果戈理创始的，没有他就没有自然派；但是，莫斯科人的批评家却把这事实作了错误的解说。^①即使自然派是从果戈理创始的，也绝不能因此就认为：它不是我们一切过去文学发展的果实，不是我们当代社会要求的反映，因为果戈理自己，自然派的奠基人，就是我们一切过去文学发展的果实和我们当代社会要求的反映。

一八四七。答“莫斯科人”。

果戈理的塔拉斯·布尔巴既充满了悲剧的雄伟，又充满了喜剧性；这两种对立的因素在这个人物身上不可分割地、完整地融合成一个统一的、自成一体的个性；你對他又是惊奇，又是害怕，又是好笑。在一切著名的欧洲文学作品中，象这样把严肃与滑稽、悲剧与喜剧、生活中的庸俗糟粕与伟大美丽的东西交融在一起的例子，甚至还是不完善的例子，只能在塞万提斯的唐·吉珂德里找到。如果说果戈理在塔拉斯·布尔巴里能够从悲剧发见喜剧，那么，在旧式的地主和外套里，他就不仅能够从喜剧，而且是从生活的绝对的庸俗里发见悲剧了。我们觉得，正是应该在这种地方找出果戈理才能的真正的特色。这不仅是能鲜明地显示生活底庸俗一面的才赋，而且是尽量现实地、尽量真实地显示生活现象的一种才赋。在果戈理的书信选粹中，有一段清楚地

① 斯拉夫派的薩馬林企图缩小“自然派”的社会意义，说它是立宪派自果戈理的，而果戈理的作品是专门描写“污浊”和“没有洗净的自然”的，别林斯基正是对这种歪曲的解释加以斥责。

說明了他的才能的特色和意義，但这一段不是被誤解，就是被忽略了：“这些渺小的人物（在死魂灵里）可絕不是渺小人物的肖像；相反地，在他們身上是集合了一些自認為优于其他人——当然，只是在將軍高于小兵的意义說，——的人的特征的；这里，除了有我的特征外，甚至还有我的朋友們的特征。”实际上，我們每个人，不管多么好的人，如果是肯以究查別人的公正态度来深究自己的話，那就一定会在自己身上多多少少看到果戈理笔下很多主人公的很多成份。誰沒有碰見過有些吝啬的、小气的、但在所有其他方面却是非常优秀的、賦有卓越的智慧 and 热心的人？他們肯于作一切好事，他們愿意救人之急，解囊相助，只不过事先得想一下，考虑一下，有一点儿勉强自己。这样的人，自然，并不是潑留希金，但如果他受了潑留希金的成份的控制，如果和这控制的同时，还有不利的环境使这些成份发展起来，压过了一切其他的癖好、本能和傾向的話，他也就可能成为潑留希金。經常有这样一种人，他們有智慧、心灵、教养、識見和光輝的才能，——可是同时，却也有現在在罗斯被称为“赫列斯塔珂夫性格”的品质。再凭心說一句：我們有多少人敢說，在他一生的許多年中（尤其是青年时代），哪怕是一天、一夜、一分鐘，自己沒有成为赫列斯塔珂夫①的嗎？正經人所以和庸俗的人不同，并不在于他完全不庸俗，而是他看出和知道自己有着庸俗的成份，而庸俗的人涉及自己时則一点也看不出这一层来；恰恰相反，他倒覺得自己比一切人都更是真正的完人呢。我們看到，这里又一次証明了我們以前所說关于果戈理才能的特色的話，这特色不仅在于他能够鮮明地描繪生活的庸俗，而且还在于他会深入到生活現象的

① 赫列斯塔珂夫：是果戈理喜劇巡按中的主角。

富藏和真實里去。他本于天性，不喜歡理想化，不信任理想化；他認為那是抽象，而不是現實；在他看來，現實中有善也有惡，美質和庸俗是分不開的，它們不過是份量不等地混在一起罷了。他寫得出色的不是庸俗的人，而是一般的人，照一般人的實際的樣子寫出來，既不修飾，也不加以理想化。

一八四七。答“莫斯科人”。

……自然派的起源也必須在我們的文學史里去找。自然派是以自然主義開始的：第一個世俗的作家是諷刺作家康捷米爾。他雖然模仿拉丁的諷刺家們和布阿羅，^①但沒有丟失獨創性，因為他忠於自然，從自然出發來寫作。不幸的是，他所選取的類型的單調、語言的粗糙和不經推敲、以及為我們的詩歌所不習慣的音節韻律使康捷米爾不能成為俄國詩的典範和立法者。這個任務落到了羅蒙諾索夫身上。但是，康捷米爾仍舊不失為一個有着非凡才能的人，因此，作為俄國文學史上的第一位詩人，他是不能被排斥在那個歷史之外的。所以，我們可以毫不歪曲事實、毫不牽強地說，俄國詩从一开始起，打个比方，就分成兩條并行的河流，越往下流，越是常常地匯合成一條主流，然後又分而為二，直到在我們時代匯合成一條單一的河流為止。在康捷米爾身上，俄國詩顯示出對現實、對如實的生活的追求，把力量放在忠於自然上面。在羅蒙諾索夫身上，俄國詩顯示了對理想的追求，把自己看作是至高的、遠大的生活底預言者，一切偉大而高貴的事物的喉舌。這兩種傾向都是合法的，但是它們都不是從生活，而是從理論、從書本、從派別出發。然而，康捷米爾處理事情的

① 布阿羅 (1636—1711)：法國古典主義批評家。

态度，却給前一种傾向获得了真实和现实性的优势。在至高的天才杰尔查文身上，这两种傾向常常汇合起来，他的致費里察、大臣和咏幸福等頌詩該是他的最优秀的作品。——至少，毫無疑問，这些詩比他那些庄严的頌詩更富于独创性，更是俄国的。在赫姆尼采尔的寓言和馮維辛的喜劇中，反映着在時間上以康捷米尔为代表的那一种傾向。他們的諷刺已經很少流于誇張和漫画，而是更詩意的，同时也就更加自然。在克雷洛夫的寓言中，諷刺成了十足艺术的东西；自然主义成了他的詩底显著的特色。他是我們文学上第一个偉大的自然主义者。此外，他也是第一个被指責为描写“低級自然”的人，尤其是在寓言猪里面。請看他的动物是多么自然呵：这都是些具有鮮明性格的真正的人，而且还是俄国人，不是什么其他的种类，他那些以俄国农民为登場人物的寓言怎样呢？难道那不是自然到了极点的嗎？可是，現在人們已經不再为了克雷洛夫的“不爱惜鼻子，把整个后院都掘遍了”的猪，或是为了他在寓言中描写农民，并使他們照农民的語調講話而責备他。人們說：那是寓言，那是一种特殊类型的詩。可是，艺术法則不是对一切类型的詩都同样的合适嗎？德米特利耶夫也写寓言，他很少、只是偶尔把农民写进寓言里；可是，他的寓言尽管有其不可磨灭的优点，却一点也沒有以自然性为其特色，他的寓言里的农民們講着一种普遍的、不特別属于任何阶层的語言。这差别是由于：德米特利耶夫的詩，無論他的寓言或頌詩，都是从罗蒙諾索夫、而不是从康捷米尔那儿来的，它所执着的是理想、而不是现实。^①

① 在这里，“理想”意味着现实底理想化或美化。在这时期，別林斯基經常把“理想”一詞用在“概括”和“典型化”的意义上（參見第126頁以后各节）。（选輯者）

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。

……在欧根·奥涅金里，理想更加讓位于现实，或者，至少两者融合成为一种新的、介乎两者之間的东西；因此，这篇叙事詩可以正确地認作是我們时代的詩的奠基之作。在这儿，自然性不是作为諷刺或喜劇性而出現，而是作为对现实的忠实的复制，連同它所有的善与恶，以及日常的爭論等；圍繞在两三个被詩化或稍稍理想化的人物之旁，作品写进了一些普通人，可不是作为怪物、作为普遍法則以外的人供人一笑，而是构成社会大多数的人。而这一切竟是出現在詩体小說之中的！

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。

(乙) 典型性問題

創作的新穎性——或者，勿宁說創造力本身——的最显著标志之一即在于典型性；假如可以这样說，典型性就是作家的徽章。在真正有才能的作家的笔下，每个人物都是典型；对于讀者，每个典型都是一个熟識的陌生人。

一八三五。論俄国中篇小說和果戈理君的中篇小說。

納姆·德羅特、馬魯夏、瓦西里，^①——这都是些怎样的人物呢？——他們是标准的小俄罗斯人的典型，是民族生活的花朵。何謂創作中的典型？——典型既是一个人，又是很多人，就是說：是这样的一种人物描写：在他身上包括了很多，包括了

① 納姆·德羅特、馬魯夏、瓦西里：都是克維特卡—奧斯諾維亞宁科的中篇小說馬魯夏里的人物，見同时代人第11卷。

那体现同一概念的一整个范畴的人们。讓我們举例說明我們的意思。奧賽羅是怎樣的一個人呢？——他有偉大的心靈，但是他的熱情沒有受到教養底抑制，沒有被思想陶冶到感情的程度。因此成了一個嫉妒心強的人，只由於懷疑妻子不貞而縊死了她。奧賽羅就是典型，他代表一整類人，一整個範疇，代表所有這樣嫉妒心強的人。奧賽羅們過去一直有，現在也還有，雖然換了一種形式：現在他們不再縊死妻子或情人，而是寧可縊死自己的。我們再從另一個世界举例來看。你認識科瓦辽夫少校①嗎？——他為什麼這樣使你感覺興趣？他那倒霉的鼻子所遭遇的莫須有的事件為什麼使你好笑？——就因為他不是一個科瓦辽夫少校，而是科瓦辽夫少校們，因此，在你和他認識以後，即使你突然碰見上百個科瓦辽夫們，——你也會立刻認出他們，把他們從幾千人裡面區別出來。典型性是創造底基本法則之一，沒有它，就沒有創造。因此，納姆、馬魯夏和瓦西里都是典型人物；那麼，如此說來——他們也是藝術的人物嗎？……是的，但也並不全是。在創作中，還有另一個法則：必須使人物一方面成為一個特殊世界的人們的代表，同時還是一個完整的、個別的人。只有在这种條件下，只有通過這種矛盾的調和，他才能夠成為一個典型人物，就是在奧賽羅及科瓦辽夫少校那個含義上的典型人物。而納姆、馬魯夏和瓦西里正是缺少這種人格和個人的特色。

一八三九。同時代人。第十一——十二卷。

藝術性在於：以一個特征、一句話就能生動而完整地表現出；若不如是，也許用十本書都說不完的東西。由於這原故，凡沒有

① 科瓦辽夫：是果戈理中篇小說鼻子里的人物。

艺术性印記的作品，就特別冗繁而累贅。艺术家与此相反，他不用費很多話：他只要一个特征、一句話去表示思想就够了，而光是說明那个思想，有时就非得写一整本書不成。你可还记得科瓦辽夫怎样坐着馬車到报館发行科去嗎？他一面不断地用拳头捶馬車夫的背，一面說：“快点，畜生！快点，騙子！”你可还记得馬車夫对这种催逼所說的簡短的回答嗎：“哎，老爷！”当他搖搖脑袋、用繮繩抽一下自己的馬的时候？……这种催逼以及“哎，老爷！”两字的回答充分表现了馬車夫和科瓦辽夫少校之間的关系。这以后，你可还记得报館发行科里的一幕？——“一个衣服上鑲着花边、臉上的神气表示他曾經在貴族門第里服侍过的仆役，手拿着一張紙条，站在桌子旁边，認為必須表示自己是善于交际的：‘您相信嗎，先生，一条小狗值不上八十戈貝，这就是說，我連八戈貝銅币也不会給的；可是伯爵夫人喜欢哪，真的，喜欢的不得了；您看，誰要是找到它，就給一百个卢布哩。照道理說，人的口味，就象您跟我吧，是不一样的：要是个打猎的，他准要长毛猎狗，不然就要鬚毛狗；給五百卢布也不心痛，一千也給的，只要是一条好狗就行。’”

在这寥寥几句话里，整个阶层，所有作仆役的人們及其思想方式，表現方式，都突出地显示出来；此外，这几句話还刻繪了一个人物，他一方面象这范疇里的許多人，同时又只象他自己，任什么别人也不象的。

一八三九。同时代人。第二卷，一三三页。

到了第三幕，① 安娜·安德列耶芙娜还同她的女儿坐在窗

① 指果戈理的喜劇巡按。

前——这是高度喜剧的画面。这里不只是一个浅薄妇人的无所事事的好奇而已；巡按是年青的，而她，至少是一个风骚女人……女儿说，有人来了，——母亲生气道：“哪儿有什么人？你总是在胡思乱想；喂，真的，有人来了。”以后，问道是谁：女儿说，是杜勃钦斯基，——母亲又不承认，又凭自无故地责备女儿道：“什么杜勃钦斯基？你老是突然一下不知想到哪儿去了。完全不是什么杜勃钦斯基。哦，您到这儿来吧！快点！”终于母女两人都看清楚了；女儿说：“怎么样？怎么样，妈妈？你看，正是杜勃钦斯基！”母亲答道：“唔，真是杜勃钦斯基，现在我看見了——你还要吵什么？”一个在女儿面前并不永远对、又不能永远使女儿服输的母亲，还能更妙地维持自己的尊严吗？这一幕表现了多么复杂的因素：一个外省的太太，老了的风流女人，可笑的母亲！她的每句话里有多少涵义，每个字是多么意味深长，多么精炼呵！这就意味着要深入到对象的有机体隐秘的深处，把最难察见的、隐藏在机构内部的纤维和神经里的一切都暴露出来！诗人能使我們洞彻这些性格，教我們往内部找出一切外在和表面现象的根由。

一八三九。智慧的痛苦。

母女商量怎样装扮、以免被那“京城来的家伙”譏笑的一场戏，以及关于乳黄色外衣的争执，①——这外衣，母亲认为既然她有一双褐眼睛，是和自己很配的，何况“她就在占算时也总是用梅花王后牌”呢；女儿则反驳说，有颜色的外衣对母亲不合适，因为她“更常常是红心皇后哩，”——这一景以及这争执把母女

① 指果戈理的巡按。

的本質、性格和相互关系如此淋漓尽致地、以鮮明的綫条描繪了出来，以致她們此后的一切，已經絲毫不引起你的惊异了，就象二加二等于四一样。描写的典型性就在于此：詩人从所描繪的人物身上提取最鮮明最本質的特征，剔除一切对烘托人物性格沒有帮助的偶然的東西。然而，他这样作，并不是根据分类、不是把較有用和較无用的東西予以參照和对比，他甚至全沒有想到这些，这一切自动地来到他的笔下，因为早在他把人物描寫到紙上以前，那些人物已經在他的想象中充分而完整地出現了，連同一切天生的标志，从头发的顏色到臉上的黑痣，从嗓音到衣服的剪裁。写在紙上，——这对他說来已經是要要的、近乎机械的工作了。請看吧，一切在他写来是多么容易：在这仿佛輕而易舉的短短的一場戏里，你看到了这两个女人的全部历史：过去、現在和将来，而同时，这一切全由大衣的爭执而构成，一切在詩人的笔下仿佛随便而不經意地流露了出来。

一八三九。智慧的痛苦。

可是，如果从独白里刪去出場人物为了作者的便利而違反自己性格所說的話，那么，除了索非亚而外，其余便都是典型人物，是艺术地塑造成的性格，尽管他們还没有以相互的关系构成喜剧；——我們还没有提到那个永恒的原型列比季洛夫，他的名字已經成了普通名詞，他显示了作者才能的巨大的力量。

一八三九。智慧的痛苦。

詩人的艺术應該是在实践中展开这样一个問題：一个有天赋的性格應該如何在命运安排給他的环境里发展起来。馬克西姆·馬克西米奇生而具有人的灵魂和人的心，但是这个灵魂和

这颗心流露在特殊的形式中，这形式对你透露了多年沉重而劳苦的军职，使你想到流血的战斗和闭塞在险峻的深山堡寨里的单调生活，那里除了属下的士兵和前来以物易物的車尔吉斯人以外，就見不到别的人们。而在他身上，这一切并不表现在类似“見鬼去！”那样粗鲁的口头禅上，也不在唠叨不休的“一千顆炸彈！”之类的军人的吆喊上，更不在飲酒和吸烟上，——它表现在从习惯和生活方式得来的对事物的看法，以及作为习惯和对事物看法的必然結果的待人接物上面。馬克西姆·馬克西米奇的精神視野是很有限的；可是，这种局限性不是由于他的天性，而是他的发展所使然。对于他，“生活”就意味着“在軍界服务”，而且是在高加索服务；亞細亞人是他的死对头：他从經驗上知道，他們都是大騙子，甚至他們的勇敢也只是强盜式的、为行劫的希望所鼓舞起来的亡命的大胆；他是不会受他們騙的；假如他們騙了一个新手而还要勒索酒錢的話，那就会把他气得要死。这絕不是因为他吝啬，——呵，絕不！他只是穷，却毫不小气，而且，似乎他还看不出金錢的价值来；只是他看不慣亞細亞的那些騙子手去騙正直的人罢了。他在生活中所見到的，或者，至少，他比較常常談到的，几乎就是这些。可是，且不要忙于給他的性格下結論吧，只要和他再多熟識一下，——你就会看到：在这个貌似冷酷的人的鉄硬的胸膛里，跳动着——一顆怎样温暖的、高貴的、甚至柔情的心；你会看到：他如何出于某种本能，理解一切人性而且对它具有热烈的同感；他的灵魂如何不顧自己的意識，在渴求愛和同情，——那么，你就会从心里愛惜这个在态度上朴素、善良、粗魯的，在語言上簡洁的馬克西姆·馬克西米奇了。

一八四〇。当代英雄。萊蒙托夫的作品。

詩人要描写性格，而他在这方面获得了很大的成功：他的馬克西姆·馬克西米奇不仅是一个专名詞，而且和奧涅金、連斯基、沙列茨基、伊凡·伊凡諾維奇、伊凡·尼基弗洛維奇、阿凡納西·伊凡諾維奇、恰茨基、法穆索夫等一起成为普通名詞了。

一八四〇 当代英雄。萊蒙托夫的作品。

奧涅金不是摹写，而是反映，并且不是在詩人的想象里，而是在当代社会里构成的反映；詩人在自己的詩体小說的主人公身上写出了当代社会。

一八四〇。当代英雄。萊蒙托夫的作品。

那么，繪画优于现实嗎？是的，有才能的画家在画布上所作的风景，必优于自然中任何美妙的景色。为什么呢？因为在画幅中，沒有偶然和多余的东西，所有的部分都从属于一个整体，一切趋向一个目的，一切都有助于形成一个美丽的、完整的、独特的东西。现实本身是美的，不过它是美在本质、成分或内容上，不是美在形式上。就这一点而論，现实好似地下矿苗中未經洗炼的純金：科学和艺术則把现实这黄金洗炼出来，熔化在优美的形式里。因此，科学和艺术並沒有杜撰出新的、不存在的现实，而是从过去、現在和将来的现实中提取現成的材料，現成的因素，——一句話，現成的内容；它們賦与现实以恰当的形式、适切的部分以及我們目力从各方面所能达到的容量。彼得大帝建立了俄國的陸軍和海軍，——这是实在的历史事实：可是說明这事实的历史只提取其中主要的特征而去其細節：历史不去描写士兵和水手是怎样募集来的，他們每一个人是怎样訓練的，等等。莎士比亚在戏剧的有限的容量內，把历史人物如理查二世的整

个一生或一个英雄一生中最重要的事件集中起来，那事件在现实里也许需要几年工夫才能完成。他在剧中只从主人公的一生、或从戏剧所描述的事件选取对作品思想直接有关的特征或事实，至于其他一切，尽管就其本身说是值得注意的，然而和作品基本思想无关的，他就认为不需要而予以放弃了。小说的框架固然比戏剧的狭小框架宽广得多，小说家固然也比剧作家有无比多的自由。可是，拿起华尔德·司各脱或库柏①的任何一本小说，要是连续不断地阅读的话，也不过占用我们一天的时间罢了，而要象回忆录似地详细写出每个人物的一年生活，那就得占用十倍于写出主角的整个一生或他一生中最重要的事件所需要的四卷本小说的卷数。诗人无须在他的小说中描写主人公每次如何吃饭；但是他可以描写一次他吃饭的情形，假如这一餐对他的一生发生了影响，或者在这一餐上可以看到某一时代某个民族吃饭的特点的话。如果小说的主角是一个骑士，诗人并没有理由描写他所有的决斗和战斗，这在每个骑士就象是俄国商人喝茶一样普通而常见；但是，诗人可以描写主角的最重要的一些决斗和战斗，甚至只描写一次决斗，假如这一次决斗如此突出地表现了骑士精神，以致再多的同类事件的描写也补充不了什么东西；或者，假如主角的性格在这次决斗中如此充分而鲜明地显示出来，我们已可以从这一次推知他在一千次中会怎样战斗的了。对于诗人说，无所谓琐屑和偶然的现象，只有理想或典型形象，它们之于现实现象就象类之于型一般，它们尽管有其自己的特点和个性，却同时包括了那可能有的、体现了某一特定概念的整类现象底所有普遍的、类别的特征。因此，在艺术的作品

① 杰姆士·库柏 (1789—1851)：美国小说家。

里，每个人物都是他同类的无数人的代表：所以我们說：这个人真正的奥赛罗，这个姑娘是十足的奥非利亚。象奥涅金、連斯基、达吉亚娜、奥丽嘉、沙列茨基、法穆索夫、斯卡洛茹布、莫尔恰林、列彼季洛夫、赫列斯陀夫、司克伏茲尼克、特模哈諾夫斯基、鮑勃欽斯基、杜勃欽斯基、杰尔日莫尔德等等这些名字，仿佛已經不是专名詞，而是普遍名詞，是勾出现实某种現象的普通名称了。因此，科学和艺术里的现实比现实本身更象现实，——基于虛构的艺术作品高于任何事实，而华德·司各脱的历史小說，就其写出某一时期某一国家的人情、风俗、色彩和精神而言，也比历史更为切实。科学从现实的事实中提取其本质——思想；而艺术采用现实的材料，把这材料提高到普遍的、类的、典型的意义上，用它創造出一个和諧的整体

一八四一。朱蒙托夫的詩。

可是，在艺术作品里，把普遍事物独特化的条件并不只限于民族性和独创性：沒有典型性就沒有前两者。艺术中的典型（原形）有如自然中的类和型，有如历史中的主角。在典型里，是两个极端——普遍和特殊——的有机的融和底成功。典型人物是一整类人的代表，是很多对象的普通名詞，却以专名詞表現出来。举例說，奥赛罗是只属于莎士比亞所描写的一个人物的专名詞；然而，当我们看到一个人嫉妒心发作时，就会叫他奥赛罗，尽管这个人的名字是伊凡或彼得，是个俄国人或德国人，而不是摩尔人。在这个意义上，普希金的长詩、戏剧和中篇小說，格利鮑耶陀夫的智慧的痛苦和果戈理中篇小說里所有的主人公都是典型，我的天！如果你留意的話，伊凡·阿列克山德羅維奇·赫列斯塔科夫这一个值得傳揚的名字是貼切地适用于多少人

呵！……这并不是把一个概念的許多鮮明特征作折衷的集和，这是把普遍的概念在一个被艺术地創造出来的人物身上特殊化起来，他既是个人、又是概念；这个概念在现实中既然呈現为无数分歧的样子，所以，在那充分体现它的人物身上，也就可以看到很多个人。

一八四一。論人民的詩。第二篇。

典型底本质在于：例如，即使在描写挑水人的时候，也不要只描写某一个挑水人，而是要借一个人写出一切挑水的人。

一八四二。我們的、俄国人摹写自然的作品。

換句話說：文学成了“給药丸涂金”的艺术。沒有疑問，道德是很好的事情，但是，也沒有人會否認，它是令人厭煩的、苦澀的；因此，必須把它弄甜，涂上糖皮，這才能使它達到自己的目的，就是說，改正風俗，使傻瓜變為聰明，酒鬼變為清醒，貪官和盜竊公款的人變成大公無私，無才的作家從此停筆，密告和誹謗的人不再謊報……

還有，整個文明的歐羅巴都知道，“理想”就是把散布在自然和現實中的各種特征在一個形体上集合起來，——它絕不是可能的現實本身。在這兒，創造是不必的：你想描寫美人嗎？——細細觀看所有你碰到的美人吧；從這個人描來鼻子，從那個人描來眼睛，從第三個人描來嘴唇，以此類推，——就這樣，你畫成了一個美人，比她再好的連想象也難以想象出來了。

我發現這兩個定義——“文学”和“理想”——非常有道理，我無條件地相信它們——它們特別好的地方是在於，首先，它們使作家不必有才能和幻想；其次，它們取消了這樣一種描寫的手

法，这种描写使任何人——无论他是誰——都可以从中認出他自己，从而抱怨起人来……

一六四二。笑完。

甲：……然而，批評家在果戈理的作品里找到了什么肤淺而脏污的东西呢？①彼得魯式加和綏里方的画像，臭气（講着不是俄国的語言），一只母猪带着一巢小猪在垃圾堆里挖掘并順便吃掉一只小鷄的科羅薩契加院落的描写，这一切都使批評家的好挑剔的上流胃口感到不快。假如他讀过克雷洛夫的那篇以猪为主角的著名的寓言，他該說些什么呢？……“脏而又脏！”——这“最可敬的”、干淨的批評家会喊叫起来。……

乙：然而，真的，你不会認為这样的描繪是优美的吧？

甲：恰恰相反，我正認為这肮脏是优美的，是“提高到創作的珠玉”，它比中等阶层出身的詩人、官僚和外省詩人的金箔一百万倍的优美。科羅薩契加的生活、家庭和院落的写照是高度艺术的图画，其中每个綫条都是創作的彩笔的天才的揮舞，因为每个綫条都烙着现实底典型的真实性，都生动而卓越地、尽其丰满地复制了生活的整个氛圍、整个世界。

乙：唔，这个世界可真好！我恭賀这种生活！

甲：請不要苛求，——有什么就算什么吧！詩是现实底复制。它不能杜撰现实所沒有的东西；它只是把现实中的現象加以理想化，提高到普遍的意义上，就是說，“提高到創作的珠玉”任何別种样的詩都不过是空洞的幻想，无聊的胡話，徒供見識淺

① 森珂夫斯基在讀書文庫上发表过一篇評證死魂灵的文章，說它是无才而瑣屑的作品，并責备果戈理不懂俄国語言。

陋和沒有教養的人們消遣而已。所以，衡量詩作優劣的尺度是它對現實的忠實性。

乙：可是，在俄國現實中，難道沒有比彼得魯式加、梭里方、科羅緬契加、梭巴開維支、乞乞科夫等諸如此類的男女角色更好、更高貴的人嗎？

甲：無疑是有的；作者也絕沒有想用死魂靈去作相反的論証。他只不过採用他所熟知而又實際存在的生活圈子——如此而已。要是以此責備他，那等于是責備拉·封丹和克雷洛夫為什麼不寫頌詩而寫寓言，莫里哀和馮維辛為什麼寫喜劇而不寫悲劇一樣。照見天體和照見昆蟲的鏡子（借用果戈理的美麗的說法）是同樣偉大的。你有什么權利責備一個自然科學家，說他不該研究鞭毛蟲類，仿佛自然間就沒有更高貴的生命似的？此外，還應該提到，當人們發見果戈理描寫的人物特別不道德和愚蠢的時候，就十分稚氣地夸大這件事，把這一事理解得非常粗淺。這些人物之所以丑惡，不是在天性上，而是由於教育和愚昧無知；從彼得大帝死去到現在才不過一百一十六年，而不是三百年，這不能怪罪他們。難道在國外的長篇和中篇小說里，你碰見的全是美德與智慧具備的主人公嗎？沒有的事！還是同樣的乞乞科夫們，不過是裝束不同罷了：在法國和英國，他們不收買死魂靈，而是在自由的議會選舉中收買活的靈魂！所不同的只是文化，而不是本質。議會中的無賴比下級地方法院的什麼無賴要有教養些；但是在本質上，他們誰也不比誰好些。心靈上賦有神圣火花的人到處都不多，——我首先熱烈地希望，但愿果戈理有時也給我們寫出這樣的人物來，我特別寄希望於他，因為只有他能描寫這種人物。但是，我並不認為自己有權利要求他寫那個而不寫這個，或者責備他描寫了那個，而不是其他的什麼。

如今沒有諷刺，有的只是某種老牌文人想借用“諷刺作家”的過時的名称使自己神氣一下。如今寫出來的長篇和中篇小說沒有任何諷刺的傾向和目的，——可是，人們還都對它們發脾氣。什麼原故呢？原因是，現在無論是大才、小才、庸才或無才，——所有的人都企圖描寫現實的而非想象的人們；但是，既然現實的人們居住在地面上，社會中，不是在半空和唯有幽靈居住的雲端上，那麼，很自然地，我們時代的作家在描寫人的時候，也描寫了社會。社會呢，——也是現實而非想象的東西，因此，它的本質不僅在於服裝和髮式，還有人情、風俗、觀念、關係等。生存在社會里的人無論在思想方式或行為方式上都是依賴社會的。我們現今的作家不致於不理解到這一簡單而明顯的真理，因此，在描寫人的時候，他們就想去探索他何以如此或不如此的原因。由於這種探索，他們自然而然地描寫着不是各別的這人或那人的獨特優點或缺點，而是普遍的現象。^①

從前的所謂諷刺家們正是從他們熟識的人摹寫着，——大家反而不覺得他們的人格該受譴責。這是很可以理解的：作為原型的本人在那摹寫中認不出自己來，因為諷刺家不能在文字上觸及這個或那個人的情況，只限於描寫惡習、缺點和怪癖的一般特徵；這些特徵既然是從活的個性身上抽出來的，就變成了抽象的形象。而且，這些諷刺家把人的惡習和缺點看作是屬於這人或那人的個人東西，是任意的東西，人可以憑自己的意志有或

① 下面還有一句話與本書輯錄者違背，補充說：“大多數讀者就從那里看出了個人，其實個人在那里不存在，也不可能存在的”。

者沒有它，他只要讀一下有說服力的諷刺文章就可以輕而易舉地獲得它或者擺脫它，因為在那文章里，已經象五個手指一樣清楚地証明了美德的好處和甘美以及惡習的危險而有害的後果了。這就是為什麼這些好心腸的諷刺家們只描寫人而不提及他的教養、他和社会的關係，並且只是在悠閑的時候把他們由幻想所製造的這個稻草人兒拖來拖去的緣故。

一八四三。一八四三年的俄國文學。

俘虜普希金的長詩高加索的俘虜的主人公——他是那個時代的英雄。當時的批評家正確地指出過，這個人物有些不确定，有些自相矛盾，因而顯得好像沒有個性似的；但是這些批評家卻不了解，俘虜正是因為有這樣的個性，才引起讀者如此熱烈的反響。年青的人們特別喜愛他，因為他們在俘虜身上或多或少地看到了自己的映影。青年人對於已逝的青春的悵郁感，這種原就沒有任何憧憬的幻滅，這種在從事最有力的行為時的心靈的冷漠，這種含有冷酷精神的热血的沸騰，這種不是因為享受過生命的華筵而有的鑿足感，却是為了代替冷漠和熱望，這種在完全無所事事的、灰色的怠惰中對行動的渴求，——一句話，這種青春之前的老年，剛勁之前的衰頹，這一切就是自普希金以來我們時代的英雄的特征。

一八四四。亞歷山大·普希金的作品。第六篇。

我們不知道，在什麼時期普希金寫了如下一段關於高加索的俘虜的批評，可是它卻提供了一個非常值得注意的事實，證明普希金多麼勇敢地正視自己的作品：“高加索的俘虜是我初次努力描寫性格的不成功的試驗；它所以比我寫過的一切都受人

欢迎，是由于其中一些哀歌的和写景的诗句所使然。可是H·和A·P和我——我们对那些诗句笑了半天。“我初次努力描绘性格”这句话特别值得注意，它指出：诗人力图通过外界事物描绘（也就是客观化）自己精神的真实状态，也就因此，他还不能够完全作到这一点。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第六卷。

这本印制美观、附有很好的木板画的小书只包括一个短篇小说：老奸巨滑的人，外省生活景色。这篇小说有极其滑稽的笔触，并且也许还有许多真实的地方；但是其中完全没有典型，因此读来非常使人厌腻。很多人觉得，写幽默一类的东西算不了什么；好了，那你就执笔描摹自然吧。当然，如果你会很好地描摹自然，结果也许不错；这也自成一种才能，虽然是一种低级的才能。有谁能比银板照片描摹得更好的吗？——可是，最好的银板照片也远远地不及一个象样的画家！所以，我们要重复说：很好，要是有人能够成为文学中的银板照片的话；但是，作文学上的画家却是更好和更可尊敬的。要复制庸俗鄙陋的世界，生活的散文的世界，这和复制有着伟大的性格、行为和热情的世界一样地需要灵感、创造力、才能和天才。因此，佛兰明斯画派不逊于任何其他画派。不过，假如作家连作银板照片都不行，——那么，他笔下的单纯的自然描摹就会十分令人厌恶了：在高尚而动人的地方，他就会写成伤感和浮夸；在喜剧和幽默的地方，他会写成庸俗和琐屑，——在无论这种或那种情形下，都与被描写的自然没有一点相似的地方。老奸巨滑的人就是这样一种盲目的描摹自然：全俄国也许有五六个人能够从它那里面认出自己来，但是再多就没有了；这本小书只能在它的原型人物居住的地方引起阅读

的兴趣，因为它没有普遍的、典型的东西，尽管它也另称为典型。

一八四五。当代风行的典型。

长诗吝啬骑士的思想是不待言的，它无论就其本身或就诗的名称而言，都是过于明显了——吝啬的情欲——这不算是什么新概念，可是天才能够将旧东西变为新的。吝啬者在理想上是一个，但他的典型却是无尽纷繁的。果戈理的泼留希金卑鄙而可厌——他是一个喜剧人物。普希金的男爵却可怕——他是一个悲剧人物，这两个人物都惊人地真实——这不是莫里哀的吝啬者——不是吝啬者在词藻中的拟人化，不是一幅讽刺漫画，一本警世的小册子。不，这是两个异常真实的、使我们颤栗于人的天性的人物。他们两人都为同一种卑劣的情欲所吞噬，但是他们仍旧没有一点彼此相似的地方，因为无论哪一个人都不是他们所表现的那个概念底隐喻和拟人化，而是活生生的人，他们身上的普遍恶习是各别地、随个性而表现出来的。

一八四六。亚历山大·普希金的作品。第十一篇。

在祖国记事第十期上出现了陀思妥耶夫斯基君的第三篇作品，中篇小说耗尽钱财的先生，它使凡是重视陀思妥耶夫斯基君的才能的人都感到不愉快的惊讶。这篇作品闪耀着巨大才能的鲜明的火花，可是这火花却闪耀在如此浓重的幽暗里，它的光亮不能使读者看出什么东西……我们觉得，不是灵感、不是自由而纯真的创造力促成了这篇奇怪的小说，而是仿佛……怎么说呢？——也不是卖弄聪明，也不是故作不凡……也许是我们错了，可是为什么它是如此怪僻、晦涩、矫揉造作，仿佛它不是诗的创作，而是一件真实的、却又奇怪而纠缠的事件？在艺术里，不

該有一点模糊不可解的东西；艺术作品高于所謂“真实的事件”，因为詩人要以自己的幻想底火炬照明他的主人公心灵的一切曲折和行为的一切秘密的原因，他得从所叙述的事件剔除一切偶然性，只給我們展示必然的、照理是无可規避的后果的东西。我們还没有提及作者有一种愛重复他特別喜欢的語句（例如：耗尽錢財的人是圣賢！）的嗜好，因而减少了他感人的力量，但这只是次要的缺点，而且是可以改正的

一八四六。一八四六年俄国文学一瞥。

尽管有一点勉强，“詩是美化的自然”这一古老而陈腐的定义可以适用在每一个俄国詩人的作品上；可是，对于果戈理的作品它就不行了。适用于他的是另一个艺术定义——即艺术是现实中一切真实底复制。这儿，整个問題在于典型，而理想不是美化（从而是說謊），它是按照作者在作品中想要發揮的那个思想而創造出来的典型人物的相互关系。

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。第一篇。

他《霍尔与卡林内奇的作者И·С·屠格涅夫》依照自己的理想，把他所拿来的現成内容予以改造，从而制成了一幅图画，比那引动他描繪这幅图画的实际事件更为生动、雄辯、富于思想；要作到这一步，非得有一定程度的詩才不可。固然，有时候他能作到的一切不过是他所熟知的人物或目睹的事件忠实地傳達出来，因为现实中往往有些現象只須忠实地移到紙上，就会有艺术虛构的一切标志了。但是，这也必須有才能，而这一类才能的程度是高下不等的。

一八四八。一八四七年俄国文学一瞥。第二篇。

(丙) 作家創作的个人特点

我已經說過，果戈理君作品性質的顯著特征是虛構的朴素，生活的十足的真實，人民性，獨創性，——這一切是普遍的特征；其次，总是由于忧郁和悲哀的深刻感触而激发起来的喜剧情緒——这是个人的特征。

一八三五。論俄國中篇小說和果戈理君的中篇小說。

几乎同样的話也可适用于獨創性：和人民性一样，它是真實才能的必要条件。

一八三五。論俄國中篇小說和果戈理君的中篇小說。

詩人的創作活動也是一种特殊的、整个的、自成一体的世界，維持在它自己的法則上，有它自己的原因和基础，須要首先承認这些原因和基础的既成事实，然后才能評論它們。一个詩人的一切作品無論在内容和形式上怎样紛歧，还是有着共同的面貌，标志着仅仅为这些作品所共有的特色，因為它們都发自一个个性，发自一个統一而不可分割的“我”。所以，在着手研究一个詩人的时候，應該首先从他的作品多种多样中掌握到他的个性的秘密，就是說，仅仅属于他个人精神的那些特点。不过，这不等于說这些特点就是私人的、特殊的、別人所无的东西；它只意味着：一切为人类所共有的东西从不出現在一个人身上；可是，每一个人来到世上，就为的是或多或少借自己的个性体现象宇宙和永恒一样博大的人类精神之无尽紛繁的方面之一。个性的整个尊嚴与重要就在于作为永恒的化身的这一使命，因为它

是精神底体现、精神底实体和现实——一个个性是不能包括一切的，因为，它既然是这个，就不能是那个或别个了；既然是某种东西，就已经排除在一切之外了。个性和人类精神的方面一样，是无穷尽的、多种多样的；每个个性所以存在，就因为它是必不可少的；从而，每个个性都有生存底合法权利。因此，没有比以其他个性的尺度来衡量某一个个性更不公平的事情了，前者与后者如果不是对立、就是在某些方面不同的。世上有暴躁和卤莽的人，也有冷静和谨慎的人；如果暴躁的人说冷静的人在世间是多余的，没有他们世界会更好一点，那他是在撒谎；冷静的人要是说暴躁的人作着类似的评语，他也同样是错误的。

由此看来，诗人创作活动的源泉是从他的个性里表现出来的那种精神。他的作品的特点及精神应该在他的个性里去求得初步的解释……可是，有人要说：如果每个个性都是真理的话，那么，照歌德的说法，任何诗人，无论他如何地渺小不足道，都应该被研究了？绝没有的事！第一，并非任何写诗的人都表现了自己的个性：只有天生的诗人才能表现它；第二，并非任何个性，只有杰出的个性才值得研究；第三，并非任何人都是个性，有很多没有个性的人，就象是拙劣印制的版画，无论你怎么费力去看它，也不能把树和干草堆，马和房子，木桩和人分辨开来。是他们天生如此呢，还是教养和生活使他们如此的？——这不在我们本文的主旨之内，要是我们讨论这个，那就离题太远了；我们只想说，世间有全无个性的人，而他们，很不幸，比有个性的人要多得多；而且，诗人的个性越是深刻和有力，他就越是一个诗人。以如此重大的一组条文去审判一个渺小的诗人，这和以普鲁塔克——那个写过马其顿的亚历山大，凯撒大帝以及古代其他伟人传记的作者——的笔法去写一个地方法院的什么科长的传记一样，或

者有如坐在泥水坑的小船里搖蕩，面前却擺着指南針和航海地圖一樣。但是，尤其應該避免的，是不經特別審慎的思考就去研究那在作品里反映了偉大个性的偉大詩人。如果你是以嚴格的公正態度研究了、并且真實地了解了他的个性的話，那你就會牢牢地站在堅實的土壤上，不致于毫無主見，搖擺在自己古怪的幻想空間；你就不致于向詩人要求你所想望的東西，而是就他自己提供的東西去評判；你也不會把自己或別人的个性和他的个性相混，而是還他一個本來面目，毫不以自己的信念或偏見強加在他的身上，而是去衡量他的思想、他的觀念。你和他熟習起來，因為你研究過他了；你了解他，也就喜愛他起來。你知道他為什麼走這條道路，不走那條道路：你不會因為他和拜倫或你所喜愛的其他詩人沒有一點共同之處，就說他卑不足道；你也不會宣告他是落后于時代的，只因為他不讀你的雜誌，不相信被你當作思想和卓見大胆發表出來的那偶然掠過的、模糊的、不確定的預感。呵，不，你會在他的个性的基礎上去評論他，只基于他已有的成就去要求他可能做的事情。等你對他的研究告終時，你再去鉅研他的詩底隱秘精神吧，你再去抓住他个性的秘密吧，——那時候，你才有權利把歌德的這句箴言：“詩人的讀者應該忘記他所讀的詩人，忘記自己和全世界”當作多余的、不需要的東西拋開。你的个性這時才又恢復了自己的權力，而你也從一個學生變成了法官。你要求詩人不要聽從你給指定的方向，而要聽從他自己的方向，這樣他才不致于違反自己和自己的天性，不致于規避自己的使命（因為你是從他的作品中去理解他的使命，而不是把使命加在他身上的）——總之，你向他要求的是那種構成任何心智活動的必要條件的內在—貫性。假如你發見他所作的少于他可能作到的，少于你認為有權利要求于他的，并且他違背

了自己精神的追求，——那么，你就可以大胆地向他宣告你的判决，不过，这也不该妨碍你充分公正地评判作为他不可剥夺的功績的东西。你得在他的作品里辨别什么是任意的缺点，什么是和他的詩的优点密切結合着的、而且是构成那些优点底反面的缺点。此外，你还得严刻地考察那和他的意志无关的、却不能不或多或少影响他的活动、尤其是影响他的时代精神和他所处的社会倫理状况的一些情况，而且指出：他是否和自己的时代一起前进，作时代的歌手，还是只留在后面随声附和。至于他的私生活的情况，只有当那和他的作品有活的联系时，你才加以考察。有些詩人，他們的生活和詩密切地联系着；也有些詩人，只有倫理生活對他們显得重要。不應該忽視源于个性特点的这种区别。我們不能用拜倫的尺度去衡量歌德，犹如不能用歌德的尺度衡量拜倫一样：这是两个恰恰相反的天性，誰要是指責歌德，說他不曾以拜倫那种精神去生活和写作，或者顛倒过来指責拜倫，那他就荒唐之至了。这就如同向肥碩的大象要求老虎的快速和灵巧，或者反过来；象和虎，就其本身說，都是好的，都是自然界必要的环节。歌德和席勒的天性是对立的，可是这种对立正是造成这两个偉大詩人相互間的友誼和尊敬的原由和基础：每个人都在他人身上敬重为对方所有而为自己所无的东西。批評家的任务完全不在于确定为什么歌德不象席勒那样生活和写作，而在于說明为什么歌德要象歌德那样生活和写作，而不象另外什么人……

但是，怎样能从詩人的作品中找出他的个性的秘密呢？为了这，應該在研究他的作品的时候作些什么？

研究一个詩人，——这意味着不仅須要反复地仔細閱讀，以期熟悉他的作品，而且要通过感情去感受它。任何真实的詩人，

無論他的藝術造詣達到什麼程度，特別是偉大的詩人，從沒有臆造過什麼東西、只是將人所共有的東西放進活的形式里而已。因此，在詩人的作品中，贊賞的讀者們總是找到他們早已熟悉的東西，他們自己所有的東西，那是他們自己曾經感覺到、或者模糊地預感到、或者想到過但又不能賦予清楚的形象、不能找到語言說出來、而只有詩人才能表現的東西。越是崇高的詩人，就是說、他的詩的內容越是全人類的，他的作品也就越純朴，以致讀者會詫異為什麼自己沒有想到写一篇類似的東西：呵，它竟是這麼純朴而平易！假如有一種作品，讀者在那裏面認不出一點自己的東西，一切都是屬於詩人的，這種作品就是空洞無物，不值得注意的。有一種共性，它使詩人的作品既屬於自己，也屬於全人類；就是基於這種共性，凡是具有人的素質（也就是精神與心智的素質）的人，都可能在研究藝術作品的時候和作品發生共感。感受詩人的作品——這意味着要在自己心中體驗和感到作品內容的一切富藏、一切深度，痛其所痛，苦其所苦，並且為其中的歡樂、勝利和希望而興高采烈。要是你不曾於某個期間完全處於詩人的控制下，不曾以他的眼睛觀看，用他的耳朵諦聽，或使用他的舌頭說過話，那你就不能了解那個詩人。

一八四四。亞歷山大·普希金的作品。第五篇。

屠格涅夫的作品和現代其他俄國詩人的作品截然不同。從萊蒙托夫詩派中熏陶出來的那種強烈、有力、朴素的，同時又不失為華麗而詩意的詩句，並不是屠格涅夫作品的唯一優點：那裏面還永遠有思想，有烙以現實和現代印記的思想，而且，這思想是屬於有才賦的天性的，因此總是新穎的。所以我們對屠格涅夫可以寄以很大的期望。讓我們再說一遍：他不象普希

金和萊蒙托夫那樣賦有獨立的天才，從而成為自己時代精神的主宰，並給時代指出新的方向；可是，他的才能也另有其因素，有它自己的一份獨立性或獨創性，而這，再加上天性，使他的才能超出庸碌之輩，並且會使他對於他同時代的文學發生影響。俄國的詩已經精煉和發展到了這種地步，要想沒有一定程度的獨創才能而在詩壇上獲得聲望，簡直是不可能的事情；——同時，要想使真正的才能在最短期間為人所知，也幾乎是不可能的事情。

一八四五。萊蒙托夫的詩。

為了指出不同程度的創作才賦，我們往往使用兩個字：才能和天才。前者指低級的、後者指高級的創作能力。可是這區分是十分不明確的，並沒有提出用以確定藝術能力大小的尺度（標準）。不錯，才能和天才有一種區別，即前者低於後者，後者高於前者；但是，憑什麼較低或較高呢？——問題就在這兒！天才的最基本的特性之一是獨創性或獨立性，其次是它所具有的思想與理想的普遍性和深度，最後是這思想與理想對當代歷史的影響。天才永遠以其創作開拓新的、未之前聞或無人逆料到的現實世界。群眾生活着、進展着，然而是不自覺的；當他們經歷過一定的歷史階段並且已經容納了新生活的一切因素時，他們會更加固執地保持舊有生活的形式。天才出現了，——他向人們宣示出新的生活，其實這生活的因素早已存在於他們身上，它的根也是埋藏在過去裏面的。可是，群眾沒有看出自己對於天才的事業的貢獻；他們惊奇地、敵意地望着他的作品所宣示的思想與形式底新世界；只有少數人同情他，只有新的一代人繼他之後，巩固他的成就。天才的名字是千百萬人，因為他的胸中蘊藏

有千百万人的痛苦、欢乐、希望和憧憬。他的思想和理想的普遍性就在于此：这思想和理想感动一切人，被一切人所需要，它们不是为少数人、不是为某一阶层、而是为全民族存在的，并且通过民族而达于全人类。局部性和例外性，相反地，是才能底属性，——因此，常常有一些有才能的人，他们的作品所取悦的读者或者限于幸福快乐的人，或者限于忧郁不幸的人，或者限于社会上有教养的阶层，或者只是下层社会，以此类推。有些人由于受到某种外在的偶然刺激，意外地显示了自己的才能：有的因为双目失明，另外一个因为死去了心爱的妻子，还有的人为了正义事业或受人诬陷而感到痛苦，等等。如果没有这些变故的话，这些人就从来不会成为诗人的。自然，他们每人就在同一方式里老是歌唱着同样的事情，因而也只能取悦那在心情上和他們一致的、并且在他们的作品里看到了自己情绪的反映或者自己生活情况的例证的一些读者。独创性或独立性的贫乏永远是才能的特殊标记：才能有着不是自己而是别人的生命，它的灵感不过是“俘来的思想的刺激”，——这是从天才强取来、或者从群众窃听来的思想。才能不能指导群众，而是阿諛群众，不能树立风气，而是追随风气；风朝向哪一方吹，它就向哪一方奔去。它要是抗拒，——轉瞬人們就忘記了它，而这是世界上它所最怕的事情。有时，它象是很独创似的，也引起一群模仿者；但是，这种独创性在人們很快地熟視和习惯以后，就立刻消失了，变为不是别人的影响的结果，就是一时的坏趣味的表现；而那一群模仿者只不过証明：才能也有程度的不同，才能較小的人模仿才能較大的人。

显然，天才和才能只是創作力的对立的兩极，只是两个极端的等級，在它們之間應該有中間的东西。事实上，如果不是这

样，艺术世界就成了只是由一些天才作品和周圍的一堆朝生暮死的才能之作所构成，那真是十分貧瘠的。与此相反，在人的活动的一切领域中，历史留下了很多人的名字，他們虽然不是天才，不是自己时代的十足有力的主宰，但也对它有过确实的影响，因此，在后世的感念的記憶中也占着尽管是次要的、却是受尊敬的地位。在艺术領域里，人們管这些人叫做巨大的或偉大的才能，以别于天才和普通的才能。但是，这个名称是很不明確的。我們認為，最好把他們叫做天才的才能，这表現了一方面他們类似天才和才能，一方面他們占着兩者之間的中間地位。

然而，只是名称没有什么意义，如果名称不會表現足以証明其必要性与现实性的思想的話。所以，我們應該在指出“天才的才能”对“天才”和“才能”的关系以后，再証明所以要使用这一名詞的理由。天才的才能之所以不同于普通的才能，因为它，和天才一样，有着自己的生命，自由地而非模仿地創造着，并且在自己的作品上，無論就內容或形式說，都烙下了獨創性或獨立性的印記。“天才的才能”和天才所不同者在于它的內容的幅度：它的幅度是較為偏狹和局部的。因此，天才在以自己的名字所劃定的那一个时代里，是時代的充分的主宰，而“天才的才能”的影响無論怎样大，永远只是涉及艺术及生活的某一方面。換句話說，天才抓住并充滿在当代现实底整个領域，“天才的才能”則只抓住、并充滿在那个现实底一隅。那构成天才的丰满生命的东西，在“天才的才能”里仿佛只是天才的反射。然而，尽管在它們的領域之間存在着巨大的間隔，它們仍旧有近似和共同的东西——这就是獨創性或獨立性，它能招引很多模仿者，却不能招引一个有獨立才能的人；你可以模仿它，却不能把它据为己有。正是在这里，“天才的才能”和普通才能有了本質的差別。后者最多不

过是天才和群众之间的調解者，是为緩和他們之间的关系所必要的一类中間人：他不自主地迷恋于天才的思想，于是把那些思想从崇高的、难以为群众接近的宝座上拉下来，使其接近群众的理解。可以說，在才能底手中，天才的思想变得渺小和庸俗了，但也就因此流行起来，成为尽人皆知、无人不曉的东西。所以，才能作了一件偉大的工作；可是在这工作上，他也成了自己功績的牺牲品：他越是使群众和天才熟悉和接近，一方面还忠厚地以为这正是使群众和自己熟悉和接近呢，——群众就越躲开他，越来越面向天才，因为和天才的联系已經是可望而可即的了。具有才能的人們（因为不只一个，必需有很多有才能的人来完成这业绩）尽了自己的責任后便被忘掉：他們的名字留在文学史上，但是他們的作品却或多或少地湮沒了。

可是，我們还没有把“天才的才能”和普通才能的本质区别說完。这区别包括在人的天性的秘密里。在具有普通才能的人身上，才能是一种抽象的力量，一种資本，固然属于它的主权人，但和主权人并不是一体。我們要把这比喻說得更詳細些。你要是丧失了資本，还可以再掙一笔进来：資本是生活的外在資料，不是生活本身。我們常常看到：有些人在长时期内享有才能底巨大的声誉，以后丧失了才能和声誉，可是，尽管如此，他們还能給自己聚来生活中的別种福澤：他們获得了高的祿位或巨大的財富，于是优游自在地活着，沒有才能也沒有声誉。賦有“天才的才能”的人与此不同：他和他的才能是不能分开的，他的才能就是他的生活，他的血液，他的精神，他的肉体，他的心的跳动和胸部的呼吸，——一句話，是他整个人。这是永远促使他朝向一个目的、一种活动的命定的力量，不管命运、遺傳、教养和他生活中一切外在的情况怎样阻撓他，怎样地强大有力。他热爱声

聲，並且不無自負；可是，他的不可遏止的創作欲的源泉已經不僅僅來自這方面了，對於他，創作欲是一種本能，一種天性和熱情。關於自己的使命，他可以大胆地這樣說：

我只知道思想底權威，
那唯一的、火一般的热情：
它象一條幼蟲住在我心裡，
啃噬着，灼痛着我的靈魂。

.....
這熱情呵，在幽暗的夜里，
我用眼淚和相思來培育；
而現在，對着天，對着地，
我要大胆地把它說出，
也不想懇求上帝的寬恕。①

“天才的才能”的力量基於人和詩人的活的、不可分割的統一。在這兒，才能的卓越發自作為個性、作為天性的人底卓越，但普通的才能卻絕不能和非凡的人並行一致：在這兒，人和才能是兩回事，人之於才能猶如錢櫃之於存放其中的金錢一樣。豐富而有力的天性永遠和普通的天性有別，它從來不近似普通天性，永遠是獨創的，——那麼，如果它是把這種獨創性印上了自己的作品，這又有什么可奇怪的呢？詩作品的獨創性不過是制作者的個性中的獨立性的反映而已

一八四六。論柯爾卓夫的生活和作品。

① 引自萊蒙托夫的姆采里。

如果一个人的才能不仅仅是一种外在力量，就是不仅仅出于对独创性典范的醉心而从事创作，而是人的内在本質、个性和天性的反映，——那么，无论这才能的幅度如何，它已经是造物主的一种創造力量了，从而也就含有天才的火花；——假如它的幅度还不足以使它称为天才，那么，就可以并且应该称之为“天才的才能”。

柯尔卓夫的才能就是这样的一种。

——八四六。論柯尔卓夫的生活和作品。

如果形式是内容的表現，它必和内容紧密地联系着，你要想把它从内容分出来，那就意味消灭了内容；反过来也一样：你要想把内容从形式分出来，那就等于消灭了形式。思想和形式、形式和思想的这种活的关系，或者，更正确地說，这种有机的統一和同一是只有天才性才有的资产。單純的才能永远是或則主要地依賴内容，那么它的作品就形式說是不能經久的；或則主要地以形式炫示于人，那么它的作品就内容說是朝生暮死的；但无论如何，富于思想也好，标榜外形的美也好，主要的是：这种作品沒有形式底独创性以証明思想的独立性。这儿比什么都更明显地表示出：普通才能是基于模仿的能力，基于对典范的一心向往，这也就包括了才能底不能經久傳誦，尤其是一瞬即逝的原因。所以，独创性不是为天才可有可无的东西，而是天才必要的属性，是区别天才和單純的才能或才賦的界綫。但是，首先在詩人的語言上吸引讀者注意的这种独创性不該是鑲飾和雕琢的：这只能迷人于一时，它越是起初成功，以后越会成为嘲笑和蔑視的对象。詩人的独创性應該是連自己也不知道怎样来的；如果他

必須致力於什麼的話，該去致力於的不是獨創性，而是表現的真實：只要詩人的才能中本來有天才性，獨創性就會不招自來。真正的獨創性在於發明，因而也在於形式，這是只有當詩人忠於現實和真理的時候才可能有的。

柯爾卓夫高度地具備這種獨創性。從這方面說，可以毫無愧色地將他的詩歌和克雷洛夫的寓言相提並論。

一八四六。論柯爾卓夫的生活和作品。

在藝術的天性中，理性滲入到才能和創造的幻想里；因此，作為詩人的時候，這種天性在它所产生的作品中表現出驚人的巨大智慧，可是作為人的時候，它却是局限的，几乎是愚蠢的（例如普希金，果戈理）。而在你，有如在一個主要是沉思的、自覺的天性一樣，事情恰恰相反——才能和幻想滲入到被真誠的人道主義傾向所鼓舞和燃燒起來的理性，這種傾向不是移植或者從書本得來的，而是為你的天性所有的。你的理性豐富到驚人的地步，我簡直不知道為什麼一個人會有這許多；你也有很多才能和幻想，然而却不是那種從自身生發起來的、把理性當作低級和從屬因素來使用的純淨而獨立的才能，——不是的，你的才能——真是天知道！——對你的天性說來，是一個雜種，或是一個繼子，猶如理性之于藝術的天性一樣。我無法說得更明白一些，不過我相信，這一點你將比我更能理解（假如你還沒有想到這個問題的話），你將對我把它說得如此明白，確切，以致我會叫道：是呵！是呵！有些頭腦是純思維的，對於它，思想幾乎等於純粹的數學；於是，當這樣的頭腦從事於詩的時候，就產生了隱喻，這頭腦越聰明，它所製造的隱喻就越愚笨。枯燥的——甚至柔軟和溫暖的——頭腦和平庸無才結合起來只能產生象列亞給

克羅諾斯①当作孩子带来的石头和木块而已。可是你除了有活潑而激憤的头脑而外，还另有一种才能，这才能是什么我就說不出来了，然而問題在于：尽管我比你愚上很多倍，艺术（如果我沒有弄錯的話）对我比对你更为适合，在我身上是幻想主宰理智，而且，从这一切看来，似乎这另一种才能更應該在我这里，而不是在你那里（只凭一件事就够了：你讀康德和黑格尔的现象学与邏輯犹如儿戏，而我呢，往往連讀你的哲学論文都会头疼欲裂的），而在我身上，这另一种才能既不多，也不少，剛剛够理解、估計和愛惜你的才能之用。这种才能的必要和益处并不逊于艺术才能。假如你在大約十年之内写上三四本小書，比相当巨幅的書还更充实，那么，你就在我們的文坛上贏得了巨大的声名，不仅要写进俄国文学史里，就是在卡拉姆辛的历史里也会上名的。你可以对現代起着巨大而有益的影响。你独树一帜，仿效你的那一类作品就和仿效真正艺术家的作品一样危險。你会象果戈理中篇小說鼻子里的鼻子說：“我是独自一个人！”积极的思想及其多才的、生动的表現——这是偉大的事业，但这一切之所以偉大，只有当它是和作者的个性不可分割地联系着，并且当它之于作者的个性，犹如火漆上的印記之于印章一样的时候。你将得到这样的成功。在你那里，一切是獨創的，一切是自己的——連缺點在內。

一八四六。給赫爾岑的一封信。

为了获得文学上的成就，为了在我們时代获得作家的声誉，

① 希腊神話：克羅諾斯是众神之父，列亚为其妻，在对宙生下第六子宙斯时，她怕克羅諾斯吃掉他，遂中以石头替换，使宙斯得“长大”，以后宙斯杀死克羅諾斯而成为众神之王。

只有才能是不够的：那才能还須天生具有獨創性的烙印，只有理性而无意志和个性，是不能管理人的；同样，只凭苍白的才能也当不了真正的作家。獨創性給才能提供了作家用以观察世界的观点，提供了眼鏡的色彩，一切事物就通过它反映在作家理性的眼睛上。一切人的理性都是一个，但尽管如此，这一句俄国諺語：“有多少脑袋，就有多少智慧”仍然是正确的。理性是人的精神武器；这武器在一切人身上都一样，不过每人照自己的特殊方式使用它罢了。我們这里把那些使用木头或鑄鉄制造的武器的人们置之不論；是的，你把使用同样鋒利的这种武器的人不論找来多少，你仍然会看到：他們每个人尽管在使用武器的艺术上面不逊于別人，却仍旧或多或少地以自己的方式使用着它。有才能而无獨創性的作家对世間的一切都表同情，并不特別同情于哪一个。这种才能好似有一种人，他总是說自己热爱人类，可是尽管如此，实际上他一生沒有特別爱过誰，他从来也沒有朋友，知心，兄弟，姊妹，爱人。这种才能很象是沒有劍的劍鞘，空空如也的漂亮的箱子。他总想写一些什麼，可是他經常总是在什麼人的影响下写的。这也毫不足怪：那自以为把一切事物都看得同样清楚的人，實質上沒有一件事物是他看見和知道的。沒有獨創性就不可能有巨大的才能，而不巨大的才能——在这种情形下是一文不值的。

一八四七。魯甘斯基的哥薩克中篇小說、故事和短篇小說。

四 其他文学傾向的評價

法国伪古典主义的理論基础在于認為：艺术是自然底摹仿，但是这自然應該在艺术里美化和高貴化起来。由于这种看法，自然性和自由就被擯除于艺术之外，結果是真实和生活沒有了，讓位給稀奇古怪的雕琢、說謊、矯揉造作和死气沉沉。形式不再是精神的表象，而成了被錯認作思想的抽象概念底容器。士兵和統帥、仆人和主人講着一样的語言；牧女穿着鯨骨撐起的裙子，臉上点着黑痣；屈膝敬禮，舞步似的慢步，舞台的姿勢和夸張的文辭成了“美化与高貴化之自然”的招牌和必要条件。为了不太明显地自相矛盾，新古典主义的詩人和理論家便将农民和小市民摒弃于詩的外面，只准詩描写显貴，廷臣和出身高貴的英雄。既然現代生活沒有可用于詩的材料，他們便都去描写穿长袍和帶鯨骨的外衣的希腊人和羅馬人。談不到獨創性，也沒有“人民性”；抽象的影子代替了实际的人，这些影子不属于任何国家，任何时代。甚至以描繪当代为其職責的喜劇也不表現实际的人們，只是在臆造一些幻影，借以将关于善与惡的淺陋的道德格言化成行走的人物。可是，突然一切改变了，德国民族的独立的天才們粉碎了伪古典主义的鎖枷，把艺术神殿里的祭坛連同高乃依們、拉辛們、莫里哀們、布阿罗們、伏尔泰們、杜西斯們、克列毕里昂們等一伙人的小型蜡象一起攢到尘土里去。由于这些德国人，整个欧洲都熟識了被伏尔泰誣为“喝醉的原始人”的莎士比

亞。德國人証明說，古代人不僅被誹謗了，而且亞里斯多德連作夢也沒有想到被法國人借用他的名義宣傳出去的那些謬論；他們說，希臘人的詩是烙有希臘精神的，它是希臘人民性的充分的反映，是希臘現實的鏡子。因此，人民性被宣示為一切詩底必要條件。莎士比亞成為新的、我們基督教世界的詩人，代替希臘人成了典範。人們不再把藝術看作是自然底模仿，而看作是現實底描寫，是新的、更高的現實底創造。在法國，很快地爆發了古典主義和浪漫主義之間的決死戰。一群年青而熱烈的才智之士在那兒成立了浪漫主義派，不過他們和反動的偽古典主義一樣，誤解了浪漫主義，猶如偽古典主義派誤解了古代的古典詩。在新的法國浪漫主義中，現實不僅除去了假髮、長袍、鯨骨撐起的裙子和黑痣，也拋棄了任何裝束，成了赤裸裸的、玩世不恭的自然狀態。

如果說，法國人的古典主義象是一個患英國病的嬰兒，或者象一個鑲玻璃眼睛的蠟質塑象，那麼，他們的浪漫主義就象一個熱狂的酗酒女人，披頭散發，作出野蠻無恥的動作，無恥地陶醉於人們的熱烈的注視中；或者象是一個澳洲土番在津津有味地咀嚼吃剩下的敵人的骨頭。自然，哪邊有生活，哪邊就占優勢：熱狂的酗酒女人也好，野蠻人也好，他們身上比蠟質塑象的身上總有更多的詩；但是，如果把法國浪漫主義作為對偽古典主義的反抗來看，會比把它當作真實的詩來看更富於意義。而且，甚至連史雷葛爾^①們的理想的、高超的浪漫主義，如果是看作為偽古典主義的反抗而不看作真實的詩的話，也會顯得更重要；這就是為什麼史雷葛爾兄弟們的生命超過了他們所極力宣揚的、起初異

① 奧古斯特·史雷葛爾（1767—1815）：德國反動浪漫主義的作家和批評家。

常盛行的浪漫主义。确实，现在有谁愿意忘掉整个人类历史与整个现代。而只在中世紀的天主教和騎士傳統里去寻求詩的呢？……既然可以专心致力于中世紀，人們豈不立即可以想到，东方、希腊、羅馬、新教、近代史和現代，是和中世紀同样值得詩注意的？而莎士比亚——很奇怪，史雷葛尔們也自相矛盾地倚重他——与其說是一个浪漫主义者，不如說是新时代的詩人，是属于全面现实，而非现实底某一契机的詩人。不过，史雷葛尔們的功績仍旧是偉大的：假如他們不流于片面性，——那么，法国古典主义底更寒酸、更虛假的片面性就不会被推翻。

——一八四一。論人民的詩。第二篇。

浪漫主义不仅是艺术和詩的属性；它的源泉和艺术及詩的源泉也都是一个——生活。凡有人的地方就有生活，而且，凡有人的地方也就有浪漫主义。在最狹义最本質的意义上說，浪漫主义就是人的灵魂的内在世界，他的心灵的隱秘生活。在人的胸部和内心里，潜伏着浪漫主义的秘密的源泉；感情和爱情就是浪漫主义的表现或行动，因此几乎每个人都是一个浪漫主义者。作为例外的只是那些除自己以外誰也不爱的自私主义者，以及那些或由于倫理性不发达、或由于艰难困苦生活的物质压迫而将爱憎底神圣种子抑制或压死的人們。浪漫主义底最初的、自然的观念就是如此。

——一八四三。亚历山大·普希金的作品。第二篇。

必需經過很长时期、很多战斗、斗争、革命和痛苦，人类才看到新浪漫主义底曙光，才能进入从中世紀浪漫主义解放出来的世紀里。使中世紀巩固的那种生活条件和社会基础早已不存在

了；可是中世紀的浪漫主义仍舊將歐羅巴抓在自己精神的桎梏中……

一八四三。亞歷山大·普希金的作品。第二篇。

社會仍舊在遵守古老的中世紀的浪漫主义原則，雖則這種浪漫主义已經因為內容僵死和枯萎而變為空洞的形式了；然而，那些足以稱為俊傑的人們已經力圖實現新浪漫主义的理想。

一八四三。亞歷山大·普希金的作品。第二篇。

任何對象都有兩方面可談，如果我們不僅是著眼於好的一面，——這絕不意味就是貶低那對象。中世紀的浪漫主义，自然，對我們這時代是不適合的；它現在不是真理，而是謊言了；可是，它在自己的時代却曾經是真理，在俄國文學史和俄國社會史上有過一個時期，對那時期來說，中世紀的浪漫主义是生活的必要因素，是活的種子，必須以它來丰饒俄國詩的土壤。誰要能滿足這一要求，他就是作出了偉大的業績；可是，我們却不能僅僅停留在對這一業績的本能的贊嘆中，——我們還得在浪漫主义的真正的意義上去認識浪漫主义，看到它的一切方面。只說茹科夫斯基把浪漫主义帶到俄國是不夠的：還必須指出這個浪漫主义的真實面貌。

一八四三。亞歷山大·普希金的作品。第二篇。

在茹科夫斯基身上，俄國文學找到了一個探索中世紀浪漫主义奧秘的人。

一八四三。亞歷山大·普希金的作品。第二篇。

可以把這首詩《民歌杰昂和艾斯新》看作是茹科夫斯基的一切詩的綱領，看作是對他的詩歌內容的基本原則的解釋。生活中的一切福澤都是不可靠的；因此，幸福是在我們內心里；在這兒，一切都是短暫而欺騙我們的；因此，永恒是在未來。很好！可是，難道我們因此就在這兒袖手靜坐，什麼也不作，只以崇高的思想和高貴的感情來滋養自己嗎？這種片面性，這種精神的禁欲主義是極端浪漫主義底絕境和謬誤。……當一個人呆立在一處，自言自語地談着美好的生活，——當他是站在自己茅屋的門檻上望着大理石坟墓的時候，他怎能走到“美麗崇高的境界”里去呢？……難道這“美麗崇高的境界”只是最完滿的個人幸福，而個人幸福只在於男女愛情嗎？……嗚呼，如果是這樣，那麼，本于“相對統一”的法則，這種愛情就是最大的自私！……死——這盲目的偶然事故——從我們身邊竊去了我們的現世幸福都該歸功於她的人；但是，我們且不要絕望，——絕望又有什麼用？——這不過是暫時的分別罷了；你看，我們很快地又會和她結合——在那兒；讓我們且坐在茅舍的門檻上，袖起手來，凝視着她的坟墓吧，我們會贊嘆于“充滿榮耀的造物”，宇宙的美，我們會為這樣的思想所慰借：“上天賦予我們生命和一切，生活里的一切都是通达上帝的媒介，悲哀和歡樂同樣是朝向一個目的去的！”錯了，讓我們再說一遍吧——錯了！這種禁欲主義哲學只對了一半！人對個人幸福的要求是合法而公正的；他對個人幸福的追求是自然的、合理的；但是，難道他的幸福的整個世界只限於內心嗎？這是茹科夫斯基的詩沒有給我們解答的一個問題。如果我們生活的整個目標只限於我們個人的幸福，而我們個人的幸福只限於愛情的話，那麼，生活真成了一片滿是坟墓與碎裂之心的幽暗的荒原，成了這樣一種地獄；在它陰森可怕的景象之前，連

严峻的天才但丁以詩的形象所描繪的人間地獄也未免为之減色了……然而，感謝永恒的智慧，感謝蒼天的保佑吧！人除了內心世界外，還有生活的廣大世界——就是屬於歷史意識和社會活動的世界——在那廣大的世界裡，思想變為行動，高尚的感情變為偉業，而生活中對立的兩岸——這兒和那兒——融為一個現實的天堂，標幟着歷史的進步，歷史的不朽……這是一個不斷勞作、不斷努力和成形的世界，是“將來”和“過去”在永遠鬥爭着的世界——在這個世界之上飄浮着神的精靈，它喊出創造的有力的動詞“讓它存在！”在黑暗與混沌中，於是喚出了“現在”底光輝勝利——喚出了人間天朝的成千年歡樂的日子……这样的人有福了，誰要是沒有對這奔騰喧嚷的生活海洋袖手旁觀，誰要是不僅看到海船的碎片、狂怒地揚起的波濤和昏暗的、僅僅為電閃照耀的黑夜，也不僅聽到絕望的哀號和毀滅的呼喊，而不管這一切，還能望見指路的明星，在向他指引着鬥爭和憧憬的目標，還能聽到上天的聲音說：“鬥爭吧，死亡吧，如果必需你死的話：幸福在你前面，即使輪不到你——你的兄弟們會享受它，會贊美那永恒的上帝的真理和力量！”祝福这样的人吧：他不滿於當前的現實，心中懷着一個美好的生活理想，只為着一個意念而生活着，——他要本於自然賦予他的能力去促進那個理想在人間的實現，——他要就他的力量之所及，無論用劍、用文字、用鉄鋤或者用掃帚，從一清早就參加到共同的工作里；他不僅在歡宴的時候，也在哭泣和悲傷的時候來到他的伙伴之前。……祝福这样的人吧：他為了神聖的進步事業而鬥爭，他懷着熱情的幸福之狂喜，陶醉在一種力量的平靜的懷中，這種力量号召他去從事生活的偉業，而他在神聖的激動中喊道：“一切都朝向你，一切都為了你，我的最高的報酬就是使你的名字成為神聖，願你的王國到

来！……”

内心生活是诱人的；但是，如果不能由热爱思想进而见诸实际活动，即使最有天赋的人也易于迅速地整个脱离生活，只剩下一团空虚，充满瞑想的期待和对于生活实感的深深的厌恶。和生活其他方面没有活的关系和关切的浪漫主义是极端片面的！

一八四八。亚历山大·普希金的作品。第二篇。

在二十年代里，在我们的文坛上听到了“浪漫主义”这个字。大家都谈着拜伦，拜伦主义成了高贵心灵的热狂的中心。……就从那时候起，我们有了——一群渺小的大人物，他们的额际印着咒语，灵魂里带着绝望，心头上是幻灭，对“渺不足道的群氓”则深为轻蔑。英雄的身价突然变得很低廉了。任何学童，如果为了不会功课而教师不准他吃饭的话，都会说是命运在迫害他，他的不屈的灵魂虽然受了打击，却没有被征服等等，借以宽慰自己的悲哀。这些先生们宣称普希金是他们的喉舌，因为他们是不理解他的。他们死死抓住了他早年的作品，——美丽的、但也是不成熟的作品；可是，等普希金找到了自己的天性所指定的道路，等他发展到自己天才的高峰，成了伟大的艺术家的时候，——他们就抛弃他，认为他的才能衰退了。作为浪漫主义倾向的真正代表的是马尔林斯基的中篇小说，以及类似画家、发疯的幸福、艾玛①等中篇小说，再就是和普希金同时出现于文坛的、把浪漫主义倾向发展到极端的几个诗人的诗。其中既不乏由矫揉造作的热情所发的绝望辞句，也有充满德国市民阶级幻想的夸张的

① 这三篇中篇小说是H·波列沃依的浪漫主义作品。

辞句，其中还掺杂着一知半解的德国哲学的聪明话；更有一些近似馬車夫的莽撞的、仿佛为我们民族特有的那种情感和言辞上的豪迈。^① 可以作为最后一点的卓越例证的，是发表在莫斯科一八三〇年出版的年刊回声中的一首小诗：

去吧，讨厌的人群，
噫，烦琐哲学，安静！
你们那冷酷的心灵
怎能理解诗的火焰？
野蛮而疯狂的憧憬
才是诗人的灵感：
岂非在狂暴的喜悦中，
阿波罗，^② 诗人的上帝，
剥掉馬尔夏斯的皮！
提防他的孩子们吧：
他们会用警句掴人脸，
会用热狂的韵律
编制成诗的皮鞭，
专打一些蠢驴，
而把你们的无耻，
愚昧底儿子呵，交给
世代代的人去嘘！

不能不承认，这有点儿庸俗，有点儿不雅。甚至有些地方愚

① 指雅澤珂夫，下面所举的小诗就是他的作品。

② 阿波罗：在古希臘神話中，是太陽之神，藝術的保護者。

蠢；但也不能不承認，這不過是那種放蕩得可愛的詩發展到極端的情形而已。它歌唱过神學院學生大膽的生活和智慧對於冒泡的香檳酒的崇高傾慕，——這是我和您，讀者，有一個時期曾經如此贊嘆過的那種詩，它如今還天真地貪圖人們的垂青和尊敬……有一句俄國諺語說得好：“蘋果不會落在離蘋果樹很遠的地方。”……至於在詩歌和散文中那些充滿熱情和深刻思想的浪漫主義辭句，——我們如果不在這兒列举一些多多少少富於代表性的例子，就不能清楚地說明我們對浪漫主義傾向的見解。以下是從各個浪漫主義作家摘出的一些段落：

“我的劍是我的最好的辯護人。”

——別那麼無聊地吹牛啦，格列敏公爵；明天，就等明天。射擊是對恬不知恥的最機智的答復，

“而子彈是狡猾底最好的酬報。明天你就會相信，我不是由織造婚禮地毯的那種材料制成的，也不是紙牌上的紅菱，可以由人冷酷地朝我瞄準。”

人是由善良和愛情造成的；他身上的——切和這兩種東西融和而構成他的原始的生命。善良的人必愛，愛人的人必善良。愛情和僵死的自然結婚，誕生了人的靈魂。哲學燃燒不起信仰，人們也不是靠邏輯才相信它神聖的真理的，——而是靠着心，是在人的心裡，設立了神聖信仰底祭壇；和信仰底祭壇并列着的是愛情底祭壇；在這兩個祭壇上，燃燒着對永恒真理的唯一祭品——希望之火！如果沒有這火焰，我們的太陽早就熄滅了，而那些流星也只能祝賀大地骷髏上的喪禮宴席，驚惧地從幽暗的空虛①——從大地的尸體腐爛着的地方——匆匆飛掠到那兒，到那高而又高的地方，那兒的光更潔淨、更鮮明、更永

恒……

奇异的雅琳！告訴我，你是誰：是魔鬼還是天使？不，你不是凡人。這我比你知道得更清楚。

如果她對我說：成為詩人吧，——一年以後，我將把載着桂冠的頭低垂在給我以靈感的她之前。②詩豈不就是我至高的愛情！莫非我的心里沒有熱火！我願意把心粉碎為火花、聲音和思想，——讓世人報答我以感嘆、眼淚和掌聲吧。

腳站在地上，眼望着天，——這就是你真實的情況，人

愛情！愛情！我心靈的激動！

在我的腦中，你是最好的思想，

在我的知識中，你是最好的知識，

在希望中，沒有和你同等的希望，

你是我的幻想中最華麗的幻想！

兩個靈魂在流放的境域里竟如此相見了，對於他們，時間算得了什麼？距離又算得了什麼？

① 多燦爛的圖畫！我們將好奇地看到流星如何降落在大地骷髏上，為了祝賀那上面的喪禮筵席，而同時，又驚惧地從幽暗的空虛匆匆飛掠去，等等。必須熄滅了心靈祭壇的希望之火，才能如此寫出……（別林斯基）

② 浪漫主義認為，只要愛上一個不凡的少女，就可以使一個沒有一絲天賦的人成為勝似拜倫的詩人。我們不知道，是否浪漫主義認為，如果一個无才的人愛上不凡的少女，他就立刻成為世上第一等聰明人物……（別林斯基）

隨便把維琪交給誰吧，把她扔到海外去，扔過難以超越的森林
和高山，讓我跋涉，爬遍全世界去找她……

到處是：狡猾的懷疑之口，
但愛情那條蛇毒過一切……

……趕吧，車夫，勒死那匹兒！我給你酒錢，五個，十個，二十個盧
布！我飛了；車輪燒灼着馬路；我願意讓速度沖昏了自己，陶醉在自我
遺忘中，——可是枉然！

我的靈魂被痛苦啃噬着，
象邪惡的強盜被血和良心
所侵蝕！為什麼？為什麼？
為了純潔的熱情，高貴的心！！

現在一切都使我惱怒：我怪他把錢鈔小心地放在櫃檯里，而不把
它們揉成一團拋掉。

別理解，別理解，聖潔的少女，
別理解我的空洞的言語！
不要聽我这心曲的歌唱，
請用嘲笑焚毀这心靈的天堂；
噢，請忍住你無言的怒氣，
不要懂得我，不要懂得我！

我們死去吧，我的幻想！……还有什么能抗拒我們的生命？

你是我的，我的，——你不会从我心灵的怀抱离开；我将以我臨終的死亡的呼吸把你窒息死。

“心灵”讓“生活”去受，
“生活”乃憎恨“心灵”……

这一切是很可笑的，不能想象出比它們更可笑的了；即使最刻毒的諷刺作品也不能象这些片段本身那样对自己加以可怕的嘲弄；然而，这是在現在才显得滑稽的，有过一个时期——隱瞞它是罪过！——这一切却曾引起过热狂：显然，它們在自己的时代是需要的，必要的，甚至还有着好的一面，产生过好的結果。仅只这一件事，——就是，由于有过这种晦涩的、朦朧的、奔放的辞句，我們仿佛永远保險不会再看到我們的文学走上这种奇怪的道路了，——仅只这一件事已經是絕大的功績。

一八四五。一八四五年的俄国文学。

五 艺术形式的問題

(甲) 类 型

……如今，我們所有的文学都变成了长篇和中篇小說。頌詩，叙事长詩，民歌体詩，寓言，甚至一度泛濫和淹沒过我們文学界的所謂（更正确地說，过去所謂）浪漫主义的长詩或普希金式的长詩，——这一切如今都只成了提醒一个快乐的、但早已逝去的时代的遺物罢了。长篇小說抹煞了一切，吞沒了一切，而和它一同来临的中篇小說甚至連这一切的痕迹也給涂去了，使得长篇小說恭恭敬敬地站在路旁，讓它走到自己的前面去。是什么書傳誦得最多，銷得最广呢？长篇和中篇小說。什么書使文学家获得房屋和田产的？长篇和中篇小說。我們所有的文学家們，著名的和不著名的，从最高的文坛上的貴族以至破烂市場上吵嚷不休的騎士們，写的都是什么書？长篇和中篇小說。真是怪事！但这还不是一切：在什么書里講解着又是人的生活，又是道德法規，又是哲学系統——一句話：一切的學問？在长篇和中篇小說里。

一八三五。論俄国中篇小說和果戈理君的中篇小說。

可是中篇小說呢？它的意义，它今日这种独裁的、任性的、无敵的統治底秘密究竟何在？杂志如果没有中篇小說，就好象

是一个人在社交場上沒穿鞋子，沒打領帶一樣；今天大家都在寫中篇小說，都在讀中篇小說，它占據着大家婦女的閨房和著名學者的書桌，最後連長篇小說都要被排擠掉，——這樣的中篇小說究竟是什麼呢？爲着什麼呢？……從前有人說過一句很中肯的話：“中篇小說是人類命運的無盡的長詩中一個插曲。”^① 這話很對；是的，中篇小說是分成許多部分的長篇小說，是從長篇小說割下的一章。我們是實事求是的人，我們不停地奔走忙碌，我們很珍惜時間，沒有工夫讀浩瀚巨幅的書籍，——總之，我們須要的是中篇小說。我們的現代生活太紛繁、復雜、瑣碎：我們希望這生活反映在詩中，象反映在雕磨得有棱角的水晶中，以一切可能的形象重復千百萬次，於是我們需要中篇小說。有一些事件，一些境遇，不夠寫戲劇和長篇小說之用，可是却很深刻，在一瞬息間集中了這樣多生活，一世紀也過不完的，——中篇小說抓住了它們，把它們置于自己狹小的框子里。中篇小說的形式可以包羅一切：輕鬆的風俗素描，對人和社会的尖刻的諷刺，靈魂深处的秘密，以及熱情底殘酷的戲弄。它把簡短和快速，平易和深刻合在一起，從一個對象跳到另一個對象，把生活打碎為細屑，從這生活底大書里撕下幾頁來。設若把這幾頁裝訂在一起，它們會構成一部多么廣闊的書，多么規模宏大的長篇小說，多么複雜的長詩呵！你那無盡無休的一千零一夜，富於插曲的摩阿婆羅多和羅摩衍那^② 怎能够和它相比！對於這本書，“人與生活”這個標題該是多么適合呵！……

① 別林斯基所記起的是納杰日金的這樣一句話：“作為縮寫的中篇小說，在瞬息間掌握了偉大的人生圖畫的一個特征，是人類命運的無盡的長篇小說中一個短小的插曲。”

② 摩阿婆羅多和羅摩衍那：印度長詩。

在俄国文学里，中篇小说还是——客人，但却象刺蝟一样，是一个把从前和现在的主人都赶出了他们合法住处的客人。我在本文开始时说过，现在还要重复一遍，长篇和中篇小说不是本着模仿的精神，而是唯一由于需要才出现在俄国文学中的类别，我想，上述的论断对于中篇小说的出现及其成功的原因已经作了足够令人满意的解释。现在，让我们来看看它在我们的文学中的进程吧。

一八三五。論俄國中篇小說和果戈爾君的中篇小說。

歌舞剧不属于最高的诗或最高的艺术的范围。它不可能是艺术的，只可能是诗意的作品，有如唐尼·若安諾給唐·吉珂德封里所作的花紋图一样。假如偉大的艺术家屈就而写歌舞剧的话，他的歌舞剧就是天才的游戏，一个美丽女人的优雅的微笑。歌舞剧的主题是——人的嗜好和弱点，可笑的偏見，滑稽而特别的性格，社会中个人和家庭生活的有趣的境遇。总之，只要歌舞剧不超出自己的范围，不侵入陌生的领域，只要它滑稽、轻松、机智、活泼，它就可以在閱讀中、舞台上，给人以快意的、尽管是暫刻的滿足。

一八四〇。類中的秘密……。

寓言是理智底诗。它不需要深刻的灵感，亦即由于突然探得绝对思想底秘密而发生的灵感，它需要的是天性温和平静、无忧无虑而又善于观察的人们所特有的一种灵感，这种灵感常常发自天生的轻松愉快的性情。日常生活的智慧，由家庭及社会生活的日常經驗所提供的教訓构成寓言的内容。寓言往往直接说出自己的目的，但不用冷峻的議論，不用无感情的道德說教，

而是通过戏謔的措辞，使之变为格言和諺語。寓言不是隱喻，而且也不該如此，假如要成为优秀的、詩的寓言的話：它應該是小型的中篇小說或戏剧，有着以詩的方式描繪的人物和性格。寓言中的拟人化應該成为生动的詩的形象。比如说，在克雷洛夫的作品里，每个动物都有其特殊的性格，——长尾猿总是爱恶作剧的，無論是它参加四重合唱也好，叫傻子不要劳动也好，或是戴上眼鏡想要讀書也好；狐狸在他的笔下总是狡猾的，支吾搪塞的，沒有良心，酷肖人甚于酷肖一个嘴上沾着鷄毛的狐狸；歪脚的熊永远是善良、正直、笨拙而有力的；獅子則勇猛、凶暴、威严得吓人。在克雷洛夫的作品里，这些生物的冲突总是构成小小的戏剧，其中每个角色都独立存在，各为自己而存在，但它們合起来形成一个共同的整体。这种冲突在具有如下角色的寓言里有更多的特色，是更其典型地、艺术地构成的：——一个不知道如何化錢来解脫苦悶的、肥胖的包收稅款者和一个貧苦的却乐天知命的鞋匠；好和人理論的厨子；一个因为过于淵博而失掉了黃瓜的、一知半解的哲学家；农夫兼政治家，等等。这已經是真正的喜剧了！可是在这一切里，很明显，仍归是理智和实际的智慧在主宰，它們散发着机智的光輝，閃爍着嘲笑与諷刺的五色烟火，而它們的詩也正在于此。当然，在这一切里面，犹如在任何真理——即或是实用的真理——之直接的形象的傳授上，都有其自己的詩。在这个意义上，即便人民的格言和諺語也是詩，或者，更正确地說，是詩底因素和起点；如果把寓言去比格言及諺語，那寓言就是最高的一类，最高級的詩，或者說，它是发展到极致的、人民的格言与諺語底詩，比寓言更往前的进展是不可能的了。

一八四九 伊凡·克雷洛夫的寓言

詩是藝術底整體，是藝術的全部組織，具有它的一切方面，包括藝術底明確區分着的一切部門。

一、詩以外在事物體現思想的涵義——十分明確具形的形象組成精神的世界。在這兒，一切內在因素深刻地滲入外在因素，以致這兩方面——內在的和外在的——彼此不分，在直接的融和中呈現為一確定的、自成一體的現實——事件。這兒看不見詩人：一個造型明確的世界自己發展着，詩人仿佛只單純地講述那自動完成的一切。這種詩是史詩類的。

二、任何外在現象必先有動機、願望、意圖，——一句話，思想；任何外在現象都是一種隱秘力量、一種內在活動的結果；詩就探入事件的這一內在方面，亦即第二方面，探入到外在現實、事件及行動所由發生的這種力量的內部；於是，詩呈現在一種新的、相反的類別中。這是主觀底王國，這是一個內在世界，一個孕育着的、並且保持其孕育狀態而不外顯的世界。在這兒，詩停留在內在因素、感覺和思索階段的思想中；精神從外在現實退居為其自身，並且把自己內在生活（它把一切外在的東西轉變為自身）之無盡紛繁的色彩賦予了詩。在這兒，詩人的個性是占主要地位，我們只有通過詩人的個性去感受和理解一切。這種詩是抒情類的。

三、最後，這兩種不同的類別結合成為一個不可分的整體：內在因素不再留在自己裏面，外顯為事件；內在的、心靈的（主觀的）東西變為外在的、現實的（客觀的）東西。在這兒，和在史詩類中一樣，也有由各種主觀和客觀力量所促成的某種現實事件在發展；不過，這種事件不是純外在性的。在這兒，事件不是突然對我們呈現、而是有所準備：它從對我們隱秘的主動力出發，經歷自己一段自由的行程，然後回落于其自身中，——是的，在

这儿，我們看到了发白个人意志及性格的事件之起源和发生的过程。从另一方面說，这些性格并不停留在自身里，而是不断地外显，并且要在实际利害中不断地暴露自己精神的内在一面的内容。这是最高一类的詩，是艺术底冠冕。——这是戏剧类的詩。

现在，我們对这三类詩的每一类既已概括而简短地描述过了，下面要把它們相互比較，借以更进一步、更深入地闡述它們的意义。

史詩类和抒情类的詩是现实世界的两个抽象的极端；戏剧类的詩融和(具体化)了这两个极端，成为生动而独立的第三类。

史詩类的詩無論就它本身說，或者对詩人及讀者來說，主要是客觀的、外在的詩。在史詩类的詩中表现了对世界和生活的認識，这世界和生活被当作一种独立的存在，自己完全放任，也完全不受那从事觀照它們的詩人或讀者的約束。

与此相反，抒情类的詩主要是主觀的、內在的詩，是詩人自己的表现。讓·保尔·里希特①說：“在抒情类詩中，画家变成了画，創造者变成了自己的創造品。”史詩类的詩可以比作造型艺术——建筑、雕刻、繪画；抒情类的詩則只能比作音乐。甚至有这样的一种抒情詩作品，其中詩和音乐的界綫几乎是微不足道的。例如，很多俄国民歌之所以保留在人民的記憶中，不是由于内容(因为它们几乎沒有内容可言)，不是由于构成它們的文字的涵义(因为这些字的結合几乎沒有任何意义；在文法的意义上說，簡直是不合乎任何邏輯的)，而是由于文字結合所形成的乐音，行和行之間的韵，以及歌曲的曲調或农民所謂的“譜子”。

① 讓·保尔·里希特(1763—1825)：德國作家。

另外一些抒情作品虽然有一般的、却不见有什么特殊的涵义，仅以其诗句的音乐性表达了无限深长的意思，例如发疯的奥菲莉亚①的歌有这样两行：

他躺在墓中，脸上没有掩盖，
呵，他的脸暴露着，没有掩盖

没有掩盖就是暴露，暴露也就是没有掩盖；可是这同义辞语的重复却给心灵带来多么深刻的印象呵！当这两行诗是吟唱而不是读出来的时候，你会有怎样的感触呵！这下面是由柯兹洛夫译出或重写过的苔丝狄蒙娜②的歌：

可怜的人儿沉思地坐在
浓荫下，满心忧伤地叹息：
“你给我唱过杨柳，青青的杨柳！”

她把自己的手放在胸前，
她的头静静地垂在膝上。

寒冷的波浪喧腾地奔跑，
波浪在倾诉她可怜的呻吟。
“呵，杨柳，杨柳，你青青的杨柳！”

滚热的泪泉水一般涌出，

① 奥菲莉亚：莎士比亚悲剧汉姆雷特中的女角。

② 苔丝狄蒙娜：莎士比亚悲剧奥赛罗中的女角。

粗野的山石也为泪珠湿润

“呵，楊柳，楊柳，你青青的楊柳！”

青青的楊柳将是我的花冠

“呵，楊柳，楊柳，你青青的楊柳！”

請問：在这儿，楊柳和作为詩之主題的苔絲狄蒙娜的痛苦有什么关系呢？难道苔絲狄蒙娜在唱歌的时候，想象自己是坐在柳树下嗎？从而在淒涼的抑郁中她轉向柳树，仿佛要对柳树訴出自己所有的絕望的痛苦与不可避免的命运的悲泣，并且想从它得到安慰？……無論如何，这句詩“呵，楊柳，楊柳，你青青的楊柳！”虽然没有表达任何确定的涵义，却含有深刻的思想，这思想脫离了那无力表达它的文字，变成了感情，变成了音乐的声音……因此，这句詩才能如此深深地打动心灵，以不可抑制的忧郁，以那忧郁底甜蜜感觉折磨和激动着心灵……普希金有一首著名的情歌，虽然完全是另一种格式，却很近似这种音乐性的詩：

夜晚的柔风

飘香在半空。

喧响着，

奔跑着

瓜达尔几維河。

天空升起金黃的月亮，

靜一些……听……吉他在响……

一个西班牙的少女

正倚靠阳台边上。

夜晚的柔风
流香在半空
喧响着，
奔跑着
瓜达尔几維河。

可爱的天使呵，拿下面网。
露出脸，象灿烂的目光。
把你那美妙的脚儿
伸到铁栏杆的外面！

夜晚的柔风
流香在半空。
喧响着，
奔跑着
瓜达尔几維河。

这是什么呢？是美妙的图画？是幻景？还是从天庭传来的乐音，从迷人的西班牙女郎的倦于欲望和柔情的头上飘过？……或者它是在南方淫荡奢靡之夜的隐秘而透明的幽暗里弹出的小夜曲的声音？于是这满是倦慵和热情的声音被一个美丽的西班牙少女懒懒地听到了，当她随意地倚在阳台上，尽情吸饮着这醉人之夜的馥郁空气的时候？……在这首奇异的诗底和諧的乐声中，难道你没有听见那为微风飘浮着的清香如何在流动，那奔跑

着的瓜达尔几維河的銀白波浪如何在飛濺嗎？……這是什麼呢？——是詩？是繪畫？是音樂？或者是三者合而為一，圖畫借用了聲音，聲音形成了圖畫，而文字閃耀着五彩的光，在形象里旋轉着，发出了樂音，並且表达了智慧的語言？……那在開頭出現、篇中和篇尾重又出現的一節詩是什麼呢？它是不是急奏——那比一切文字都更有力的無字的曲調？……

史詩類的詩使用形象和圖畫來表現自然中的形象和圖畫；抒情類的詩則使用形象和圖畫來表現沒有具形的、構成人性內質的情感。讓·保爾·里希特說：“史詩表現從過去發展起來的事件；抒情詩表現現在的感覺。”即使當抒情詩人表現了顯然不屬於他個性以內、而是從外界轉借來的感情的时候，他仍舊是主觀的，因為任何由他表現的情感，在創造的那一刻，必通過他的個性而成為他個人的情感。“史詩敘述歷史，戲劇預見或創造歷史，抒情詩感覺或體驗歷史，”讓·保爾·里希特這樣說。根據這位著名的德國詩人和思想家的意見，抒情詩發生在一切形式的詩之前，因為“抒情詩是一切詩的母親，是點燃一切詩的火花，有如普羅美修斯的不具形的火焰鼓舞了一切形象”。在歷史的意義上說，我們不能同意讓·保爾·里希特所謂抒情詩發生在其他類的詩之前的這種說法。對於我們，希臘藝術應該是典范、體式和至高的權威，因為世界上沒有一個民族象希臘人那樣使藝術得到獨立而正常的發展的，他們的全部豐富生活首先反映在藝術里面。因此，希臘藝術的歷史發展對我們具有合理權威的一切力量。在他們那里，史詩先于抒情詩，抒情詩先于戲劇。藝術底這一程序也可以從思辨得到解釋：在幼年期的民族，把自然和生活當作自在之物的客觀觀點，以及作為古代傳說的思想，應該產生于內省和作為獨立認識的思想之前。不過，也絕不可

以由此論斷，一切民族的艺术发展都是按照一个次序完成的、不該忘記：希腊人生活的全部首先是表现在艺术里面的，以致他们民族的历史首先就是艺术发展的历史，而在其他民族，艺术則是附帶的生活因素和次要的兴趣，从属于社会生活的其他要素。例如，犹太人的宗教詩主要地只是抒情的，就是說，或者是純抒情的，或者是史詩抒情的，或者是抒情戏剧的。阿拉伯人不成为一个民族，只是一些部落，而且是非社会性的、散居在沙漠中的游牧部落，因此他們只有抒情类的、或抒情史詩类的詩，戏剧类的詩他們从未有过，而且也不可能有。羅馬人是一个征服别人、发号施令的民族，专心致力于政务和公民事务，他們的詩是希腊艺术典范作品的褪色的模仿。在欧洲新兴的民族中間，由于这些民族的生活内容无限丰富，由于他們的社会底无穷因素和高度发展，一切种类的詩都存在着；但是，这些种类在每个民族中間都有其产生的特殊順序，或者說，都有其不同的排列。例如，在英国人那里，起初在莎士比亚身上发展了戏剧；过两个世紀，在拜倫、托瑪斯·摩爾、华茲華斯等人身上，抒情詩获得了高度的发展；同时，史詩类的詩由于华尔德·司各脫以及与英国同文同种的北美合众国的庫柏，也得到了高度的发展。

至于讓·保尔認為抒情詩是一切詩的基本原素，这是十分正确、十分有理的。抒情詩是一切詩的生命和灵魂，——讓·保尔·里希特机智而正确地把抒情詩叫作一切詩底普遍因素，把它比作循环在一切詩中的血液。因此，作为独立存在的一类詩，抒情性象原素一样进入一切其他种类的詩中，使之活跃起来，有如普罗美修斯的火焰鼓舞了宙斯的造物。这就是为什么莎士比亚的戏剧——这主要是具有最高度創造力的戏剧类作品——如此富于抒情性，这种抒情性滲透了戏剧性，賦予它以生命之跳跃

的五色光輝，有如面頰的紅潤之于美麗少女的臉龐，有如鑽石般的閃耀與光彩之于她的迷人的眼睛。如果沒有抒情性，史詩和戲劇就會過于平淡，變得對自己的內容冷漠無情；同樣，若是抒情性一旦成為主宰史詩和戲劇的因素時，它們又會立刻在事件的進行上變得遲緩、迂滯、暗淡的了。

事件構成史詩的內容；象風飄過琴弦一樣震動詩人心靈的瞬息感覺，構成抒情作品的內容。因此，無論抒情作品有怎樣的思想，它不應該太長，往往應該是很短的。史詩類的詩的篇幅須視事件的幅度而定，——一桩事件儘管漫長，如果有了引人入勝的敘述，就不致使我們的興趣渙散；我們甚至可以中斷閱讀，從事一些別的事情，以後再來讀它：例如，依里亞特和華爾德·司各脫或庫柏的任何一本小說，我們都可以斷而又續地讀上幾天，在中斷的時候盡可去做別的事情。一般說來，史詩在篇幅上，比其他類的詩給予詩人遠較為多的自由。至于戲劇，我們底下就會看到，它在容量和幅度上是有一定限度的；就這方面說，抒情作品最受限制。如果一出戲是太長的話，我們的注意力和感受活動或許能為劇情的千變萬化維持到一段長時間；但是，抒情作品既然只表現感情，就只能作用于我們的感情，既不引動我們的好奇心，也沒有客觀事實——這客觀事實，不只在詩中、就在實生活中也盤據在我們的腦海里，強烈激動着我們的感情——來維持我們的興趣。儘管內容極為豐富，抒情作品仿佛是有內容的，——有如以優美的感覺顫動我們生命的樂曲，它的內容完全含蓄不露，因為這種內容是難以用人的語言傳達的。這就是為什麼我們永遠可以不僅把敘事詩或戲劇的內容轉述給別人，甚至還能或多或少以自己的轉述去感動別人，——可是，我們就不能抓住抒情作品的內容。是的，你不能轉述它，也无法解說

它，你只能讓人去感覺它，而且不能通過其他方式。除非讓人去讀詩人筆下所產生的那篇東西；如果是與一事物轉述或用散文翻譯的話，它就會變成丑惡和僵死的幼虫，只在如今才變成五色斑斕的蝴蝶，振翅而出。這就是為什麼假抒情的、富于所謂“思想”的作品在从詩翻譯到散文的時候，什麼也不會丟失；而另一方面，發自創造心靈之深處的偉大制作則常常在變為散文或者很不成功的譯文的的時候，就失去了任何意義。這是很自然的：你怎能把關於你所聽到的樂章的概念傳達給人呢，如果你不是把它歌唱或者在樂器上彈奏出來的話？你可以說，某某樂章是成功地表現了愛情和嫉妒這種思想，——但是你對這樂章完全沒有說到什麼東西；你把它唱一唱，或者彈奏一下吧，——它自己就說出自己來了。

當然，抒情作品和音樂並不是一回事，但它們在本質上有着共同的因素。在抒情作品里，象在任何類的詩作品里一樣，思想是以文字來表達的；然而，這思想卻隱藏在感覺後面，它在我們心中所引起的認識是難用意識界的明確的語言表達出來的。尤其困難的是，純抒情的作品看來彷彿是一幅畫，但主要之點實則不在畫，而在于由那幅畫在我們心中所引起的感情，——就象在歌劇里面，人物的戲劇性場合就其自身來說沒有什麼重要，它的重要性在于伴同它而來的音樂，或者由于它而使人物心靈深处振鳴出來的音樂。例如，普希金的抒情詩烏云：

呵，暴風雨後殘留的烏云！
你獨自曳過了蔚藍的天空，
唯有你使歡笑的日子不歡，
唯有你投下了憂郁的暗影。

不久以前、你还把苍穹遮满，
凶恶的闪电缠住你的躯体；
于是你发出隐秘的雷声，
把雨水泻满了干渴的大地。

好了，躲开吧！雷雨已经过去，
土地复苏了，时令已经不同：
你看那微风，轻轻舞弄着树梢，
正要把你逐出平静的天空。

世上有多少人在读过这篇诗而又不見道德格言和哲理警句的时候，会说：“这算是什么呢？——空洞无聊的东西！”然而，要是誰从心里能对大自然的乌云有所共鳴，誰要是觉得隐秘的雷声对他講着可以理解的語言，誰要是自己就是暴风雨后残留的乌云，只有他使欢笑的日子不欢，他在普遍的欢乐中象郁闷的思想一样沉重，——那么，他就会在这首小诗中看到艺术底偉大制作。

戏剧虽然是这两个对立因素——史詩的客觀性和抒情詩的主觀性——的調和，但戏剧既不是史詩的、也不是抒情詩的作品，而是脱出于前两者、完全新颖而独立的第三类。所以，希腊人的戏剧仿佛是史詩和抒情詩的果实，因为它发生在它們之后，是希腊詩底最灿烂、同时也是最后的花朵。尽管戏剧和史詩一样，也有事件，它們在本質上却是彼此对立的。史詩以事件为主，戏剧则以人为主。史詩的主人公是变故，戏剧的主人公是人的个性。在史詩中，生活作为自在物而出現，就是說，照生活实

际的样子，不依赖于人，连自己也不知道自己，处于人对人对自己都同样漠然的状态中。史诗就是自然本身，永远保持它的巨人般的气魄，永远对自己灿烂华丽的美漠不关心。在戏剧中，生活有如理性的意识，有如自由的意志一样，已经不只是自在，而且是为自己而存在的。人是戏剧中的主人公；在戏剧里面，不是事件主宰人，而是人主宰事件，照人的自由意志赋予事件某种结局、某种收场。

-八四- 诗底分类和分型。

虽然这三类诗《史诗、抒情诗、戏剧》象三个独立因素一样，彼此有别地存在着，但是，当它们呈现在个别诗作里的时候，它们并不总是明确地划分着的。相反地，它们常常混合在一起，以至有的在形式上是史诗类的作品，却具备戏剧的特性，或者相反。史诗作品在被戏剧因素侵入的时候，不仅不丧失自己的任何优点，而且还因此大受其益。在基督教的艺术作品里特别可以看到这一点：那里面没有任何高于人的个性及其内在的、主观方面的东西，因此，戏剧因素有权渗入史诗因素中，并提高后者的价值。在含有戏剧因素的史诗作品中，杰出的例子是果戈理的中篇小说塔拉斯·布尔巴。这篇奇异的艺术作品包括两个悲剧冲突，其中每个冲突都能构成一篇伟大的戏剧作品。在围攻敌城并已使之陷于饥饿的绝境的时候，布尔巴的儿子安得利遇见早已使他倾心的敌族的姑娘。他不能献身于她而不受到父亲的诅咒，和不背弃自己的族人和同宗；但另一方面，他也舍弃不了她，因为他既是一个小俄罗斯人，也是一个人：冲突就在这儿。于是这个天性完整的、充满过多青春精力的人不经思考地献身于内心的爱情，以严酷的死刑买得一刻无限的幸福：这是父亲所

加上他的死亡，这个死亡是他的决心在这一冲突中必然造成的結果，也是为了摆脱这种虚伪而不自然的情况的唯一出路！从另一方面看，父亲所面临的情况已经不是可能、而是必須当自己儿子的劊子手：这是多么悲惨的情况！多么可怕的冲突！这个半开化的哥薩克的鋼鐵般的意志又是多么惊人！……果戈理的这篇小說无论怎样看，都是一篇艺术杰作，而由于充滿于其中的丰富的戏剧因素，它应该在最偉大作家的第一流創作中占着可敬的地位。

一、四、一。詩底分类和分型。

很多界于悲剧和喜剧之間的戏剧作品属于史詩的戏剧。例如，莎士比亚的暴风雨、辛白林、第十二夜，其中的主人公是生活本身。就以第十二夜为例：这里沒有男主人公或女主人公，每个人物都同样使我們注意；全篇的表面兴趣集中在两对情人身上，这两对情人同样地使讀者注意，他們的結合构成了戏剧的收場。

史詩和戏剧一样，也常常会有大量的抒情因素。属于抒情的敘事詩的，有拜倫和普希金的一些长詩。这些长詩和史詩不同，其中主要的不是事件，而是人，象在戏剧里那样，不然就是事件和人等量齐观、相互結合。这些长詩的主要特点是在于：它們只选取和集中事件底詩意的片段，并且把生活中的平淡予以理想化和詩化。普希金的欧根·奥涅金也該列为抒情史詩类。尽管生活中的平淡事件构成奥涅金内容的絕大部分，可是这种平淡是写在活潑、妙曼、愉快、詩意而和諧的詩句中的，这种詩句甚至在閃着諷刺火花的时候，也为忧郁——一种純抒情的因素——所融合。詩人穿插在敘述中的旁白以及他提到自己的話是这篇独一无二的、杰出的艺术作品中最寶貴的抒情的珠玉。

至于抒情作品本身，——它們常常帶有史詩的特色，例如羅曼斯①和民間故事詩；关于这，我們下面还要詳細提到。抒情作品也借用戏剧因素，但借来的只是戏剧的形式，而非本質，这形式能帮助抒情作品更有力地表达思想，并且加重感情的力量。在这种具有戏剧形式的抒情作品中，卓越的典范如下：普希金的詩人和群俗及書商和詩人的会談，溫涅維金諾夫的詩人与朋友，萊蒙托夫的評論家、讀者和詩人。

指出每一类詩的普遍意义、經過明辨和比較，我們就可以論及每一类别底特性并将类分为許多型

史詩②是在民族意識剛剛覺醒时，詩領域中的第一顆成熟的果实。史詩只能在一个民族的幼年期出現，在那时期，民族生活还没有分为两个对立方面——詩和散文，民族的历史还只是傳說，它对世界所抱的概念还是宗教的概念，而它的精力和朝气蓬勃的活动只呈现在英雄的业绩中。

我們时代的史詩是長篇小說。長篇小說包括史詩底类别的和本質的一切征象；只有一点不同，就是在長篇小說里，还存在

① “罗曼斯”：是 романс 一字的音譯，指歐洲中古时期用詩体写成的騎士故事。

② 在这兒，“史詩”特指希臘的依里亞特和奧德賽那樣用詩写出来的巨幅叙事作品。

其他的因素及色彩。这里已經沒有英雄生活的神話規模，沒有英雄的巨大形象，沒有神在活动；这里是把日常的平淡生活現象加以理想化，并使之隶属于普遍的类型。长篇小说可以采用历史事件作为内容，并在这事件的范围内展开某个个人的事件，象在史詩里那样；区别是在于这事件的性质，从而在于这事件的发展及描写的性质上面。长篇小说也可以采用有积极现实性的生活或当前的生活作为内容。一般說来，这是新艺术的权利，其中个人命运之所以重要，与其說在于他对社会的关系，不如說在于他对人类的关系。日常生活虽然有永远坚实的力量作为它的最后基础，但是，它的表象具有偶然性，它为沒有任何意义的表面事物所充塞。历史呢，虽然在实际現象中展示了永恒的法則与合理的必然性，但在它的事实表象中沒有自觉，因此具有表面事件的面貌，而且它也总是和日常生活的偶然性糾纏在一起的。作为艺术作品，长篇小说就必须从日常生活和历史事件中剔除一切偶然的東西，透視到它們隱秘的核心——透視到那生气勃勃的思想里去，使表面和分散的东西成为精神和智慧底容器。长篇小说的艺术性之高低即賴于小说基本思想的深度以及这一思想在个别部分中的組織力量。如果达到了这一要求，长篇小说应该与一切其他自由想象的作品并列；在这个意义上，应该把它与文学中滿足公众日常需要的、朝生暮死的作品严格地区分开来。

一八四一。詩底分类和分型。

除此以外，长篇小说还有一个絕大的优点，就是：个人生活可以充作它的内容，却不能充作英雄史詩的内容；古代世界固然有社会、国家、民族，但是沒有作为个别的、特殊的个性而存在的人，因此在希腊人的史詩里，就象在他們的戏剧里一样，只能有

民族的代表人物——半人半神，英雄和国王。而在长篇小说，生活是在人的里面，诸如人的心灵的秘密，人的灵魂，人的命运以及这命运和民族生活的一切关系等——这都构成长篇小说的丰富的主题。在长篇小说里，瑞貝卡①不必永远是皇后或者象尤吉芙一样的女杰，她只要是一个女人就够了。

一八四一。詩底分类和分型。

中篇小说也是长篇小说，不过幅度较小，而这又为内容的性质和幅度所限定。在我们的文学中，这一型的小说有着真正的艺术家——果戈理——作为代表。他的中篇小说最好的有：塔拉斯·布尔巴，旧式的地主和伊凡·伊凡諾維奇和伊凡·尼基福羅維奇吵架的故事。在艺术成就上与此近似的有普希金的中篇小说上尉的女儿，而他未完成的长篇小说彼得大帝的黑奴的片断显示了，如果诗人不是早死的话，俄国文学将会多一部艺术的长篇历史小说。除此以外，对于中篇甚至长篇小说而言，还有着年青的、颇有前途的、不久以前出现在我们文学园地的才能——萊蒙托夫君。在德国文学中，中篇小说的代表作家是天才的霍夫曼②；可以说，他创造了特殊一类的幻想诗作。其他国家的文学在中篇小说上没有如此充分的发展。甚至在英国文学里，没有什么中篇小说作家的名字可以列在华尔德·司各脱和庫柏的名字后面。华盛顿·欧文③是天賦不凡的讲故事的人，但也仅此于此。

一八四一。詩底分类和分型。

-
- ① 瑞貝卡：司各脱的小说撒克逊劫后英雄略中的人物。
② 厄恩斯特·霍夫曼(1776—1822)：德國傳奇小說作家。
③ 华盛顿·欧文(1783—1859)：美國小說及散文作家。

虽然以拜倫和普希金的叙事詩为典范的、在初出現时被喚作浪漫主义叙事詩的新体叙事詩，显然含有抒情的因素，因而應該喚作抒情叙事詩，可是它們仍旧属于史詩类：因為它們每一篇的基础都是事件，并且它們的形式也純粹是史詩的。这成了我們时代的史詩，是一种混雜性的史詩，其中貫穿着抒情和戏剧因素，而且往往借用抒情詩和戏剧的形式。在这里，事件不妨碍人，尽管它可以有其自己独立的旨趣。

一八四一。詩底分类和分型。

属于史詩类的还有田园詩或牧歌，十八世紀曾經使它成为特別一类的詩——即 поэзия пастушеская（牧歌）或 Буколическая（田园詩）。当时，人們总是要田园詩歌頌人类社会形成以前一段时期的牧人生活，仿佛那时期的人和羔羊一样天真，和綿羊一样善良，和鴿子一样溫柔似的。

一八四一。詩底分类和分型。

寓言属于史詩类的詩，它把生活底散文和日常生活的实际智慧詩化了。这一类詩仅仅在两个国家——法国和俄国——的新兴文学中得到了高度的发展。在法国，寓言的代表作家是拉封登；我們文学界有过几个多才的寓言作家，可是克雷洛夫才是人民的寓言的真正天才的創造者，他的寓言表现了实际智慧的一切富藏，表现了显然是單純的、但也是俄国人民的尖刻的嘲諷。

所謂訓誡詩也該列入史詩类中……

一八四一。詩底分类和分型。

抒情詩的分型依据主述者对他作品中的一般内容所采取的态度而定。假如主述者浸沉于一般冥想的因素中，并且仿佛在这冥想里放弃了自己的个性，那就产生了頌神詩(гимн)，酒神頌歌(дифирамб)，聖歌(псалом)，讚美歌(пеан)，主观性在这一阶段仿佛还没有自己的声音，把一切都献给了至高的、蔭蔽它的东西；这里还没有什么独特化，一般性的内容尽管也渗透着詩人的感觉和灵感，却仍旧呈现为相当抽象的。这是抒情詩的初步和第一个契机；因此，例如，凱里馬卡①和赫西奧德②的頌神詩以及品达③的酒神頌歌都具有史詩的特色，杂以叙述，大都表现在幅度相当巨大的抒情叙事詩体中。从新近的詩很难找出这类抒情作品的范例。席勒著名的欢乐頌含有过多的自觉，不能归为这一类，虽然从它那狂热灵感及奇特的力量看来，可以把它叫作頌神詩或酒神頌歌，普希金酒神的庆祝和酒神之歌，巴丘希科夫的酗酒的女人，都是从古代生活汲取内容的。普希金的給誹謗俄罗斯的人們和波罗金諾周年虽然充溢着狂热和頌揚的灵感，但是也不能在严格的意义上称为頌神詩或酒神頌歌，因为那里过于明显地看出詩人的个性。只有古代才能提供这一类作品的范例。

当詩人已經意識到自己，他的主观性在自由地选择和拥抱某种使它发生兴趣的对象时，便出现了頌詩(ода)。頌詩的对象就其自身說，也能有某种真实的旨趣(生活、现实、意識底各个领域：国家、神、英雄的荣耀，爱情、友誼等)；在这种情况下，頌詩就有了庄严的特色。在这兒，尽管詩人整个沉湎于他的对象中，但

① 凱里馬卡：紀元前三世紀的希臘詩人。

② 赫西奧德：紀元前八世紀的希臘詩人。

③ 品达：紀元前五世紀的希臘詩人。

也并不是沒有主观性的反映；他保持了自己的权利，他与其說是闡明对象，勿宁說是發揮对象所激发于他的灵感。这样的例子如：普希金的拿破侖、致大海、高加索和雪崩。應該指明：頌詩是介于頌神詩或酒神頌歌和短歌之間的一類，也不是属于我們时代的東西；我們現代詩人有时把他所迷恋的对象变为幻想或图画（例如，萊蒙托夫把高加索写成了捷列克河的礼物），然而，他所最喜愛最称心的一類是短歌（песня），就作用和本质來說，这是更为抒情和主观的。頌詩中有較多外在的、客觀的東西，而短歌是主观性底最純的醇精。这就是为什么普希金很少写頌詩；而杰尔查文的巨大的詩歌活动則主要在頌詩方面。杰尔查文的很多頌詩尽管沒有一貫的气勢，尽管有着不艺术的裝飾、严整的形式和一定数量的辞藻，却仍旧能在自己时代的风气里成为頌詩——抒情詩的一型——的典范。特別是下列各篇：梅式契尔斯基的死，瀑布，致第一个邻居，奥恰科夫圍城的秋天，美神，美底誕生等。

抒情詩的純淨的因素呈現在短歌中，——我們使用這一詞的最廣泛的涵義，把它當作純主觀感覺的表現來看。在這兒，沒有詩的創造力就難以表現的那些隱秘感覺——它們如此無端地、如此特殊地在我們內心的幽暗里滋生——的千頭萬緒都擺脫了它們的特殊性，就是擺脫了唯獨属于我的那種特性，展開幻想的翅膀飛了出來。最後，在抒情作品里，除了這些完全個人的感覺以外，主述者還表現出自己生活里的更概括的、更自覺的事實，表現出各種遐想、見解、比喻、思緒及一切客觀知識的富藏等。於是，除短歌而外，就有了十四行詩、八行詩、歌謠曲（канцона）、哀歌、書信詩、諷刺詩以及很多種難以用專名詞秘呼的詩。它們和短歌一起構成我們時代的特殊的抒情詩。普希金的抒情

繆斯的最优秀、最称心的作品就归属在这里面。举例說：独处、未完成的画、复活、白昼的明灯熄灭了、我爱你的幽深莫测、你能否原谅我嫉妒的幻想、阴霾的白天消逝了、恶魔、声誉的想望、在她的祖国的蔚藍的天空下、十月十九日、冬天的道路、天使、诗人、回忆、预感、小花、夜的幽暗籠罩着格魯吉亚的山崗、当你在年青的时候、冬天的早晨、每当我在喧嘩的市街游蕩、致诗人、工作、圣母、冬晚、枉然的赋予、毒树、那荒唐的岁月、已逝的欢乐等等。从我們这个名单可以看出，这些詩大多数是沒有名称的，只以第一行为名：这正是内容象音乐的感觉一样难于掌握和确定的抒情作品的特色。

一八四一。詩底分类和分型。

在書信詩和諷刺詩里，詩人对事物的看法凌駕于感觉之上。因此，这类詩在幅度上可能超越短歌和其他专门抒情的作品。不过，詩人在書信詩和諷刺詩里是通过自己感情的三棱鏡来看事物的，并且把生动的詩的形象赋予了自己的認識和見解：一般人所理解的那种訓誡在这儿是不存在的。諷刺不一定是對罪惡和弱点的嘲笑，也可能是激怒之情的发作，是高貴憤怒的雷鳴和电閃。諷刺的基础应该是最深刻的幽默，而不是无所謂的快乐的机智。書信詩的卓越的典范是普希金的致权貴一詩，詩人在这里以奇异的藝術形象刻画了俄国的十八世紀，并且暗示十九世紀的意义。至于諷刺詩，在俄文中，我們不知道有比萊蒙托夫的沉思和不要相信自己更优秀的典范了。

一八四一。詩底分类和分型。

哀歌是有着忧郁內容的短歌；但是，在我們文学里，根据垂

死的塔斯的作者巴丘希科夫以來的傳統，出現了特殊的一類歷史的或史詩的哀歌。在這兒，詩人甚至把事件在充滿憂郁的回憶的形式中引述進來。例如：巴丘希科夫的哀歌在瑞典古堡的遺址和普希金的安德列·雪尼埃即是；杰尔查文的瀑布可以叫作史詩的哀歌。不過，史詩的哀歌也可以沒有歷史內容，例如格雷①那篇被茹科夫斯基譯成優美的俄文的著名哀歌鄉村墓場，以及巴丘希科夫的哀歌友人的幽靈。屬於史詩類作品的還有“杜馬”(дума)②、敘事民歌(Баллада)和羅曼斯(Романс)。“杜馬”是描述歷史事件的哀歌，或者只是具有歷史內容的短歌。“杜馬”和史詩的哀歌差不多，不過要求在觀點和語言上永遠具有人民性。我們可以在普希金的奧列格之歌和彼得大帝的歡宴中看到前者和後者的卓越的範例。在敘事民歌里，詩人採用的是一種幻想的民間傳說，或是由自己編造的類似事件。不過，其中主要的東西不是事件，而是由事件引起的感覺以及它所要启发於讀者的思想。敘事民歌和羅曼斯起於中世紀，所以歐洲的敘事民歌的主人公是一些騎士們，夫人們，僧侶們；它的內容是精靈的顯現和陰間神秘的力量；它的背景是古堡，寺院，墓場，戰場和幽暗的森林。茹科夫斯基的優秀的翻譯使我們熟悉了席勒、歌德、華爾德·司各脫及其他德國和英國歌者的敘事民歌。茹科夫斯基自己也寫了一些卓越的敘事民歌，其中最好的是那些以俄國生活為內容的作品。特別優美的是：風神的琴和阿希魯。普希金的新郎、淹死的人和鬼怪給俄國民族的敘事民歌提供了優秀的範例。羅曼斯和敘事民歌不同：在前者，抒情因素控制史詩因素，因此羅曼斯的幅度比較小得多。茹科夫斯基以他的譯詩使

① 托瑪斯·格雷(1716—1771)：英國詩人。

② 此處“杜馬”(дума)系音譯，指小俄羅斯的一種敘事民謠。

我們認識了這一類抒情詩。

一八四一。詩底分類和分型。

他《柯爾卓夫》創造了特殊的、完全新穎而難以模擬的一類詩。固然，他的詩不出人民性那個迷陣的範圍以外，可是他擴大了那個範圍，他以短歌和“杜馬”的民間純朴形式容納了從較高的意識界得來的更為概括的內容。

一八四一。詩底分類和分型。

戲劇類的詩是詩底發展的最高階段，是藝術的冠冕，而悲劇又是戲劇類的詩底最高階段和冠冕。因此，悲劇包括戲劇類的詩底整個本質，容納了它的一切因素，因而也有喜劇的因素在內。詩和散文在人生本本是挽手並行的，而悲劇的對象就是包括一切複雜因素的生活。固然，悲劇只集中最崇高的和富於詩意的生活片斷，但這只適用於悲劇中的英雄或英雄們，並不適用於其他人物，其他人物可以是一些惡徒、愚人，丑角和善良的人們，因為人的整個生活就是由英雄們、惡徒們、愚人們、普通的人們和渺小的角色之間的衝突和相互作用而構成的。把悲劇分為歷史的和非歷史的，這沒有任何真正的重要性：無論哪一種悲劇的主人公都是人的精神之永恒而真實的力量的體現。

一八四一。詩底分類和分型。

喜劇是戲劇類的詩底最後一型，和悲劇恰好對立。悲劇的內容是偉大的倫理現象的世界，它的主人公是充滿人的精神天性的真實力量的個性；喜劇的內容是不含有任何合理的必然性的偶然事件，是幻象的世界，或者是似乎存在、實則不存在的現實

世界；喜剧的主人公是脱离了自己精神天性的真实基础的人们。因此，悲剧演出的戏是——震撼心灵的庄严的恐怖；而喜剧演出的戏是——有时欢欣的、有时冷嘲的笑。喜剧的要素是生活现象和生活实质、生活目的之间的矛盾。在这个意义上说，喜剧中的生活是作为对本身的否定而呈现的。悲剧在其情节的狭小范围内只集中英雄事迹的崇高而诗意的片断，而喜剧则主要地描写日常生活中的散文，和生活中细琐的和偶然的事件。悲剧是诗底太阳的回归线，当诗走到悲剧的时候，就达到了自己行程的顶点，进入喜剧时已经是下行了。在希腊人，喜剧成了诗底死亡！亚里斯托芬是希腊最后的一个诗人，而他的喜剧则是一去不返的丰满生活的葬歌，从而也是由那种生活所培育的美丽的希腊艺术的葬歌。但是，在一个新的世界里，如果生活的一切因素相互渗透，互不妨碍各自的发展，那么，喜剧对于艺术就不会有这样可悲的意义：喜剧的因素就会渗入到、或者能够渗入到一切种类的诗中；喜剧会和悲剧同时发展，甚至在艺术底历史发展上早于悲剧。

真正艺术的喜剧以深刻的幽默为其基础。诗人的个性不仅从作品表面显现出来，而且他对生活的主观认识还作为 *arrière-pensée*（背面思想）直接出现于其中；在喜剧底愚蠢而丑恶的人物后面，你仿佛看到另外一些美好的、富于人性的人，你的笑里没有欢乐，却是含着悲哀和痛苦的味道。……在喜剧里，生活所以被写成它实际上的那种样子，就为的使我们想到生活应该有的样子。果戈理的巡按是艺术的喜剧的杰出典范。

艺术的喜剧不应该为了诗人预定的目的而牺牲其描绘底客观真实性：不然，它就会从艺术的喜剧变为说教的喜剧了，这一词的意义我们下面就要谈到。但是，如果说教的喜剧不是出于

單純的耍弄聰明的願望，而是因為精神在生活的鄙陋中感到了深刻的悲哀；如果那里面的嘲笑含有冷諷的憤怒，它的基础是深刻的幽默，而且在描寫中充溢着狂暴的靈感，——一句話，如果說敦的喜劇是由痛苦產生的作品，——那麼，它便不遜于任何一篇藝術的喜劇。當然，這種喜劇不可能不是偉大才能的創作；它的描寫可能具有過于鮮明和濃厚的色彩，可是並沒有誇張到不自然和戲謔的程度；自然，其中的人物性格應該是塑造而非臆造出來的，他們的刻繪應該有一定程度的藝術性。我們看到，智慧的痛苦是這種喜劇的最高典範，——這是一個天才作家的最高貴的作品，是當他看到腐敗社會的一群渺不足道的人物時所發的雷鳴般的憤怒，因為這些人的心靈里透不進一絲上帝賜予的光明，他們只在舊日陳腐的傳統里過日子，遵守一系列庸俗而不道德的教條，他們渺小的目標和微末的追求不過是在生活的幻影上——諸如官爵、金錢、誹謗、貶低人的尊嚴等等，而他們冷漠的昏沉的生活無異是一切活躍的感情、合理的思想與高貴的激情的死亡……智慧的痛苦無論對我們的文學或對我們的社會說來，都具有偉大的意義。

還有一種低級喜劇，它有時在獨創性格的塑造上、在社會風俗的真實描寫上達到藝術性底高度，不過它的基础只是喜劇的欢笑，不是幽默。這種喜劇可以列居藝術，也可以列居文學中，它徘徊在文學的這兩方面之間，須視它的優越程度如何而定。我們文學里面沒有這類戲劇的範例。馮維辛的紈袴少年和旅長屬於——就這一詞的通常意義說——諷刺的風俗喜劇。真正藝術的喜劇從來不會因為其中所描寫的社會風俗的改變而過時：巡按和智慧的痛苦是不朽的。

戏剧类的诗还有特殊的一型，介于悲剧和喜剧之间：这就是专门称谓的“戏剧”。传奇剧（Мелодрама）是这种“戏剧”的渊源。前者在上一世纪和当时夸张而不自然的悲剧相对立；现实生活逃出了死气沉沉的伪古典主义，在传奇剧里面找到了唯一避难的港湾，——它出现在拉得克利夫、杜克利—杜—門内里和奥古斯塔·拉芳丹①的长篇小说里，而不在岡扎尔夫·柯尔杜安斯基和卡得姆和手风琴一类的叙事诗里。②这一源流只是对作为型的（不是作为类的）“戏剧”而言，此外，也许还适用于近代戏剧（例如，歌德的克莱维哥）。永远走着自己道路的莎士比亚，依据创作底永恒法则、而非诗学底荒谬的条例，写出很多应该列为悲剧与喜剧之间的、可以称为史诗戏剧的作品。其中有悲剧的性格和场合（例如威尼斯商人），但结尾几乎总是快乐的，因为它们的本质不须要命定的灾祸。生活本身应该是“戏剧”的主人公。但是，尽管“戏剧”有着史诗的特性，它的形式却应该是高度戏剧性的。戏剧性不在于仅仅的对话，而是在于谈话的一方对另一方的生动影响。例如，有两个人关于什么事情在争吵了，这里不仅没有戏，而且没有戏的因素；但如果争吵的双方都想争取压倒对方的优势，力图伤损对方性格的某些方面或触痛他脆弱的心弦，如果从这里透露出他们的性格，争吵的结果使他们彼此有了新的关系，——这就是一种戏了。戏剧首先应该避

① 拉得克利夫夫人（1764—1823）：英国小说家，其小说富于恐怖及浪漫色彩。杜克利—杜—門内里（1761—1819）：法国感伤主义小说家。奥古斯塔·拉芳丹（1768—1831）：德国小说家，著有不下二百本长篇和中篇小说。

② 岡扎尔夫·柯尔杜安斯基是弗罗里安（法国诗人，1735—1794）所写的长诗，卡得姆和手风琴是赫拉斯科夫（俄国小说家）的中篇小说。

免长篇的对话、讓每一个字表现为一种事件。戏剧既不是单纯地摹写自然，也不是收集零散的、尽管是出色的场景，而是要自成一个单独的世界，其中每个人物都追求自己的目的，并且只为自己而行动，从而不自觉地促成这出戏的整个事件。这是只有当戏剧从思想发展出来、而非借助思考粘結起来的时候才可能的。

一八四一。詩底分类和分型。

这就是詩底一切类别。詩只有三类，再多就没有，而且也不可能有了。不过在过去时代的詩学和文学中，还有一些类别的詩存在着，其中最重要的是訓誡的或教誨的詩。有一些冗长的長詩教人以农业、畜牧业、天文、数学、几乎連裁縫的技艺也包括在内。在古代，这一类詩由于艺术的衰落而滋生。通常，只要詩消失了，詩底工艺就应运而生。

可是，我們只在这样的基础上才承認訓誡詩的存在，就是，訓誡不是詩的一类，而是詩的一个属性，应该归納到史詩类上去。依我們看来，“訓誡的”和类似“主观的”“客观的”等等同是說明属性和特色的表現法。

一八四一。詩底分类和分型。

古代还有所謂写景状物的詩。整篇巨大的詩都在描述著名的花园、地域，或一年的季节等；这种詩可以更恰当地称为統計詩。不过，它只是不值一斥的一片胡言。詩使用图画和形象說話，而不是使用描述；詩不描述、不摹写对象，而是創造对象。

还有过一种警句詩。我們在前而已經提到了古代警句的意义。在我們現代——警句是鑲在韵脚中的机智或 bon mot (箴

語)。在以往的时代里，警句在其他类的詩中占着可敬的地位，有一些詩人只写警句，現在呢，它成了不是詩人的游戏，就是打在別人臉上的一个摔炮了。

一八四一。詩底分类和分型。

有过一个时候，我們的批評家和詩人忙于提倡某种所謂的輕松詩。那时最有才賦和最知名的文学代表作家之一——巴丘希科夫甚至写过一篇專論輕松詩对語言的影响。这篇論文整个是替輕松詩作辯护的。“輕松詩”究竟是什么？在那时候，关于艺术的概念是相当模糊和混乱的：人們把詩和一切用韵律分行写出来的东西混淆在一起；工愁善感的短歌和上流社会中对夫人或小姐的恭維，填在四行詩里，题为“致克丽門娜”或者“給杰米娜”的——这一切都被認為是詩，主要是“輕松的”詩，尽管它們有着显然違背这种名称的艰澀而粗糙的詩行。因此，巴丘希科夫並沒有十分清楚地理解他所謂的“輕松詩”是什么，他說，在罗斯，罗蒙諾索夫創造了它，并且极为称頌苏瑪罗科夫、鮑格丹諾維奇、杰尔查文、德米特里耶夫、赫尼采尔、卡拉姆辛、卡普尼斯特、聶列金斯基、梅尔茲列亚科夫、穆拉維奧夫、賓尔戈魯科夫、涅耶珂夫、維·普希金等人对“輕松詩”的供献。可以看出来，他用“輕松詩”一詞包括很多种短小的抒情詩——短歌、十四行、哀歌、警句、情歌、八行詩等。可是，我們認為，当他指出西蒙尼底斯、費欧克利塔斯、莎弗、凱塔拉斯、蒂布拉斯和奧維德^①是古代所謂“輕松詩”的代表作家的時候，他才是最接近对这問題的正确的意見。显然，巴丘希科夫有一种看法，但却沒有明确起来，

① 这里的前三位詩人，是古希腊人；后三位是古罗马詩人。

以致他还不能找到文字去表达它。下面我们会看到，从他对萃选诗的卓越的翻译可以推知，他在实际上对这问题的理解与解决比在理论上要高明得多。

“轻松诗”一词远没有充分表达他的命意，尽管轻松性是以“轻松”为名的那种诗底最主要、最本质的特性之一。我们认为，它的比较妥当的名称是“古代诗”，因为这种诗产生和发展于希腊人中间；在近代诗人的笔下，它不过是为古典精神浸润的果实：它从希腊诗转借来色彩、阴影、声音、形象、形式，有时甚至是内容本身。不过，我们绝不能认为它就是模仿：一切有意和自觉的模仿都是没有生气的、令人厌恶的。当诗人为任何异族、异地或异代的精神所陶冶时，他就会毫不费力地、自如而轻松地在那一民族、地域或时代的精神中去写作。这为异己的精神所陶冶之所以可能，因为人类的思想是生动地、有机地统一着的。

一八四一。罗马哀歌。歌德的作品。斯特鲁戈夫式契科夫译。

歌德的罗马哀歌显然是我们上一代所谓的轻松诗、现在又称为萃选诗的那一种。这个名称是从希腊的短小诗作或警句的选集征引来的。巴丘希科夫规定古代的警句如下：

“凡是有着讽刺内容的、以责难、嘲笑或刻毒的语句为结束的小诗，我们称之为警句。古代人对这一名词却有另外的解释。他们把凡是用哀歌节拍（即六音步和八音步）写成的小诗统称为警句。警句采用一切主题：它又教誨，又嘲笑，并且几乎总是流露着爱情的。它往往只是片刻的思潮，只是由自然美景或美术纪念物所引起的瞬息的感觉。希腊的警句有时是完整而彻底，有时则草率而意犹未尽——象消失在远方的声音。它几乎从没有以入骨三分的思想为结束，并且越是

古代的警句，就越單純。這一類詩點綴酒筵，也美化坟墓。當它想到瞬息即逝的人生無足輕重時，它會說：“世人呵，快抓住飛逝的時刻！”於是和拉伊莎玩耍一下，溫和而善慧地笑着，以後便輕輕地刺激一下無知和愚蠢。這是一個真正富于變化的海神，它有各種面貌：只有當我們在它的迷人的生動性以外還看到世間最完美的語言——那被最優秀的作家們所精煉的語言——的難以形容的美的時候，我們才能清楚而正確地理解，古代文學的愛好者是以怎樣的贊嘆和喜悅反復讀着希臘選集的。”

顯然，在古代詩選的名下，應該包括我們所謂的短小抒情作品。古代詩在一切類別中，無論抒情詩類或戲劇類，都具有史詩的特性；赫西奧德的頌神詩和品達的頌詩甚至在幅度上都很象史詩：對抒情作品說來，它們大都是太巨大了。因而，古代的警句相當於我們所謂的短歌、哀歌、十四行、歌謠曲、八行詩、題辭、題詩等。安納克利昂和莎弗①的頌詩也是警句。警句的顯著特點是——簡短，感覺或思想的統一，恬靜，表現的真純，形式底造型性和浮雕性。關於這種警句，下面是由卓越的巴丘希科夫藝術地翻譯出來的三個典范……

一八四一。羅馬哀歌。歌德的作品。斯特魯戈夫式契科夫譯。

……萃選詩的要素在於形式和風格，而不在內容。能在不大的幅度表現出思想底單純性和統一性，格調底純朴和崇高，形式底造型性和優美——這是萃選詩的顯著特征。它經常是这样的：以簡短的語言，以電閃般意外的措詞，以純朴而不繁複的形

① 安納克利昂、莎弗：均為古希臘詩人。

象掌握了心灵的一个感觉，生活的一幅图画，这是无法用人的日常语言、而只能用神的语言来表达的：这足以駁斥一些善良的、可敬的、但是一点也不懂艺术的人們的錯誤見解，因为这些人本于简单的头脑和心灵，肯定說，文字不足以表达思想，仿佛文字就不是思想的表象似的

一八四一。羅馬哀歌。歌德的作品。斯特魯戈夫式契科夫譯。

如果“諷刺”一詞应该意味着的，不是快活的机智之士的无害的嘲笑，而是憤怒的雷鳴，被社会的耻辱所激怒的精神的咆哮，——那么，萊蒙托夫的沉思就是諷刺，而諷刺應該是詩底合法的一类。假如久文納尔的諷刺詩也充滿着这般情感的风暴和这般火热文辞的力量，久文納尔就是一个真正偉大的詩人！

一八四一。萊蒙托夫的詩。

然而，要是認為古代史詩在我們現代是可能产生的，那荒謬的程度就跟認為我們現代人类能由成年再变为儿童一样；有这种見解就意味着缺乏任何历史的認識，居然把无所事事的空洞幻想当作哲理拿出来。

一八四二。对于因果戈理长詩死魂灵而引起的解釋的解釋。

抒情詩主要是情感的表现；就这一点而言，它接近音乐，因为在一切艺术中，只有音乐直接作用于情感。一部作品不能是两种不同情感的表现，而情感在心灵里應該是一瞬即逝的，有如喜悅的顫栗，发出一陣圣洁的寒冷透过全身，在互感交集的激动中令人毛发悚然……設若这种情感一直强烈地占有讀者，不要說是讀着四百五十行的詩的时候，就算讀着八十行吧，——照人

的天性来看，讀者也是会支持不下去的，这种激动閱讀的結果必然是痛楚和疲倦……叙事詩，戏剧，特别是长篇小说，——那是另外一回事了：在那儿，理性常常使情感得到歇息；喜剧的情景和（基于描写对象底本质而产生的）散文的段落会引起讀者許多种不同的感觉。可是，要想把一种情感或心境維持到半小时或更久些——这是不自然的，从而也是不可能的。

一八四三。杰尔查文的作品。第一篇。

叙事詩描写理想的现实，掌握生活于其最崇高的片刻中。拜伦的叙事詩和在他的影响下产生的普希金的叙事詩就是这样的。长篇和中篇小说与此相反，描繪一切平庸现实中的生活，无论它們是用詩或用散文写出来，因此，欧根·奥涅金是詩体长篇小说，而非叙事詩，努林伯爵是詩体中篇小说，而非叙事詩。在奥涅金和努林伯爵里面，我們看到了现实的、和我們同时代的人物；在茨冈里，一切人物都是理想的，就仿佛希腊的雕像，他們睜开的眼睛沒有閃着眼睛的光輝，因为眼睛和面孔的顏色是一样的：同样是大理石或青銅的質料。因此，在作为叙事詩的茨冈里，类似老茨冈講述奧維德的故事那段插曲是如此可能、自然和恰当，正如在奥涅金或努林伯爵中，无论你把那故事按在这两篇的哪一个主人公的嘴里，都会显得奇怪而可笑一样。匿名的批評家們尽可指責这个插曲不恰当，他們的議論只不过証明他們的艺术見解之庸俗与鄙陋而已。那个奧維德插曲所包含的詩，比你在普希金以前的整个俄国文学里所能找到的都要多得多。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第七篇。

什么是史詩的敘事詩？它是这样一种历史事件的理想化的表现，这种历史事件必须有全民族参与其中，它和民族的宗教、道德和政治生活融汇一起，并对民族命运有着重大的影响。当然，假如这事件所涉及的不只是一个民族，而且是全人类，——那么，这篇敘事詩就更接近史詩的典范。一切有教养的人們，从古希腊民族衰落、亚历山大学派兴起以迄十九世紀初叶的两千余年来，对于史詩敘事詩都是抱着这种看法的。为什么对于史詩会有这种概念？因为希腊人有过依里亚特和奥德赛——如此而已。这理由是十分可笑的，但也是可以理解的，因为凡有世界性历史意义的民族对于其他民族的影响一直是如此的：其他民族盲目地模仿它的一切，从艺术直到衣服的式样。希腊人有依里亚特，这是他們某种形式的一本启示录，是他們一切后来的詩的源泉，不只为学者所誦讀，而且每一个認識到作为希腊人的尊严与幸福的希腊人都把它記得烂熟。从而，例如，羅馬人为什么不該也有这种敘事詩呢？但是，假如这样的敘事詩在羅馬民族政治生涯的历史中期还没有出現，該怎么办呢？很简单：如果它还没有由民族的精神和天才創造出来的話，——就該由某一个著名的詩人去制作它。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第七篇。

我們可以說，在格利鮑耶陀夫看来，克雷洛夫的寓言不仅含有他的喜劇詩的因素，而且含有他对俄国社会的喜劇观念的因素，这不是假定，而是我們所相信的真理。在我們所列举的寓言农夫和羊里面，这些因素是很明显的：其中沒有訓誡、說教、箴言；它只是描繪社会某一方面的詩的图画，一篇小小的喜劇，其中人物的性格惊人地、真实地始終一貫，每个人物所講的話都合

乎自己的性格与职称。

——八四五。伊凡·安德列耶維奇·克雷洛夫。

伏尔泰說得对：一切类别的詩都是好的，除了令人厌倦的那一种……我要加添一句說，还得除了非当代的那一种。寓言，作为教誨类的詩，在我們时代里实則是虛假的一类；假如它还对誰合适的话，那就只有对儿童吧：讓他們养成閱讀的习惯，記下精彩的詩句，学得一些智慧吧：尽管以后他們也会去嘲笑和譏諷它的。然而，作为諷刺詩的寓言却是詩底真实的一类。当然，不仅一篇卓越的寓言，就是把所有卓越的寓言集合起来，也許都远远抵不过象智慧的痛苦那样一篇喜剧；不过，首先，各有所长，應該讓每种才能走它自己的道路；其次，如我們以前所說，寓言可以和喜剧一样地包含最高类型的詩的因素；第三，就寓言的实际情况看来，它不能被任何类的、尽管是怎样高出于它的詩所代替。即使智慧的痛苦高于每篇寓言，甚至高于克雷洛夫所有的寓言，——农夫和羊这篇寓言也并不因此丧失它独特的优点，而且它絕不失为一篇卓越的作品。从这方面說，伏尔泰的话“一切类别的詩都是好的，除了令人厌倦的那一种”就有了深刻的涵义。教誨的寓言就其本质来看，已經是令人厌烦的一类，在这上面去浪费才能，就跟用大炮去射击麻雀一样。然而，作为諷刺詩的寓言却永远是出色的一类詩，只要有富于才能和智慧的人在这一园地耕耘的话。詩曾經一直是、并且永远将是那几种类：它們依据不同的民族和时代，在精神和倾向上有所变异，但这变异却不是形式上。悲剧总是悲剧：無論在古印度，古希腊，十七世紀的法国，十六世紀的英国，或者十八九世紀的德国；可是，印度的悲剧不同于希腊的悲剧，古希腊的悲剧不同于高乃依和拉

辛的悲劇，法國古典主義的悲劇不同于莎士比亞的悲劇，莎士比亞的悲劇又和席勒和歌德的悲劇有所區別。而這些悲劇的每一種，就其本身和對其時代說來，都是好的，不過沒有一種可以稱為永恆的典型，就連莎士比亞的悲劇在內，也和拉辛的悲劇一樣不適于我們的時代了……所謂不適合，不是指不能閱讀，——愿上帝永遠不要讓我們有這樣野蠻的想法吧！——而是說，在莎士比亞戲劇的精神和形式中，不可能表現我們當代的現實。對寓言也可以講同樣的話。伊索已經不合乎我們時代了。現在，臆造寓言的情節是不值得的，而且也不必要：我們可以採用現成的情節，只要知道怎樣鋪敘和運用就夠了。鋪敘和目的——這是寓言的本質之所在；諷刺和冷嘲——這是寓言主要的屬性。克雷洛夫是一個有天才的人，他本能地意識到寓言的美學規律。可以說，他創造了俄國的寓言。

——一八四五。伊凡·安德列耶維奇·克雷洛夫。

我的主人公的家世這篇被稱為中篇諷刺小說的斷章，以及努林伯爵和科隆那的小房子構成特殊一類敘事詩的典型，這類詩是為我們文學中新興的“自然”派——這，大家知道，是起于普希金和果戈理，而非起于卡拉姆辛和德米特利耶夫——所喜好的。它特別是我們時代的敘事詩，因為我們時代的人們愛它甚于其他種類的詩。這是不難理解的：在這類詩里，詩人不必躲在自己的主人公或事件的後面，而是可以直接出面，向讀者提出對自己和讀者同樣有興趣的問題。在這類敘事詩中，甚至把重要的和動情的場面都可以幽默地、帶着冷嘲的調子說出來，而且往往是：詩人越是漫不經心地把它說出來，它就越有力地感動讀者。

——一八四六。亞歷山大·普希金的作品。第十一篇。

長篇小說和中篇小說囊括了我們時代的文學，把文學的一切其他類別不是整個排擠掉，就是給推到了末位。無須誇張地說，我們時代的文學果實就是長篇和中篇小說……

長篇小說究竟是怎樣的一種魔術師呢？讀者群眾何以受了它的支配？它對他們說些什麼？教導了什麼？以什麼迷住了他們？……

拿我們現代稍具真正藝術優點的一些長篇小說來看吧，無須特別注視就可以看出，它們的特色主要是社會的。這只要指出英國的具有高度才能的狄更斯的長篇小說就夠了；在我們，在俄國，也可以指出死魂靈作者的一些作品，它們給祖國的新文學帶來了活潑的社會傾向和深刻的民族傾向。……長篇小說的內容是當代社會之藝術的剖解，它揭示了那被習慣與麻木感所隱蔽的社會基礎。現代長篇小說的任務是复制出全部赤裸裸真實的現實。因此，很自然地，長篇小說超過一切其他種類的文學，獨贏得社會的垂青：社會把長篇小說看作是自己的一面鏡子，從它認識到自己，從而完成了自我認識的偉大過程。

一八四七。特列莎·杜諾耶·尤金·蘇的長篇小說。

長篇和中篇小說現在居于其他一切類別的詩的首位；它們包括了一切藝術文學，以致任何其他作品和它們比較起來，都顯得是稀見而偶然的東西了。這原因應該追溯到作為詩底類型的長篇和中篇小說的本質上去。和其他任何類型的詩比較起來，在這裡，虛構與現實、藝術構思與單純但須真實的自然摹寫，可以更好地、更貼切地融匯在一起。長篇和中篇小說甚至在描寫日常生活中最平凡而庸俗的散文時，也可以是藝術極境和至高

創造活動的表現；另一方面，如果長篇和中篇小說僅僅反映生活中美妙而崇高的瞬息，那就會失去了一切詩，一切藝術……長篇和中篇小說是最廣泛的、包羅萬象的一類詩；才能在這裡感到無限的自由。其中結合了一切其他類別的詩：既有作者對所描寫事件的感情的吐露——抒情詩、也有使人物更為鮮明而突出地表達自己的手段——戲劇因素。其他類的詩所不能容忍的旁白、議論和教訓，在長篇和中篇小說里都有其合法的地位。長篇和中篇小說給作家的才能、性格、趣味、傾向等主導性能以充分發揮的余地。這就是何以最近出現了這麼多長篇和中篇小說作家的原故。因此，現在，長篇和中篇小說的領域是大為擴充了：除了“短篇小說”作為中篇小說的一種低級和輕鬆的形式早已存在於文壇而外，所謂生理學，即關於社會生活各方面的特徵的素描，不久以前也在文壇上獲得了公民權。最後，完全沒有虛構、僅僅在忠實而精確地傳達現實事件一點上被人重視的回憶錄，如果是以高度技巧寫出來的話，也能居于小說之列，仿佛是構成了小說領域的最外圍的界石。難道在幻想的虛構和嚴格地忠於歷史實際狀況的描寫之間，也有共通之處嗎？怎麼沒有？——那就是敘述底藝術性！人們所以把歷史家稱為藝術家，並不是沒有原因的。似乎在拘於史料和事實的作家說來，他只要尽可能忠實地复制出這些事實就夠了，藝術（在這個字的真正的意義上）能夠有什麼作用呢？但問題是在於：忠實地复制事實，只靠博學是不行的，還得有幻想。包含在史料中的歷史事實不過是石頭和磚瓦而已，只有藝術家能夠用這材料造起一座美麗的建築物。我們在第一篇文章里已經說過，沒有創作的才能就不可能忠實地摹寫自然，猶如不能創造近似自然的虛構一樣。在我們近代藝術與生活、虛構與現實的近似特別表現在歷史小說里。從這裡

再进一步，就能对回忆录有真正的理解了，因为在回忆录里，性格和人物的素描也是起着重大的作用的。如果那素描是生动而迷人的，那就意味它们不仅仅是摹写，不仅仅是那永远无味的、无所表现的摹拟，而是人物与事件的艺术的复制。人们重视范岱克们、蒂田们和维拉斯克们^①所画的肖像也正在于此：人们根本不想知道所画的人是誰，他们珍视的是那幅画，那件艺术作品。艺术的力量便是这样：一张本来毫无特色的面孔，从艺术获得了使一切人都对之发生兴趣的普遍意义；一个生前从没有引起过注意的人被世代代的人注视着，因为靠着艺术家之力，他的彩笔给了他新的生命！其他如回忆录、短篇小说、以及任何种类的自然摹写都是这样的。在这儿，作品的优劣程度是以作家所具有的才能大小为转移的。你在一本书里可能欣赏一个你在任何地方都不愿意会见的人，也许是一个你永远都认为最肤浅和无聊的人。过时的美学家们断言：“诗不应该是绘画，因为绘画的一切就在于忠实地描写在某一瞬息间把握到的对象。”然而，如果诗是从事于描写人物、性格、事件、——总之，人生图画的话，那么，不用说，它就负有和绘画同样的责任，就是要忠于它所复制的现实。这忠实性是诗底第一个要求，第一个任务。作者的诗才如何，应该首先以他能满足这一要求、执行这一任务到什么程度而定。如果他不是画家，这便是一个明显的标志，表明他也不是诗人，没有一点才能。但是，诗不该仅仅是绘画，——这又是另外一回事了，这一点是不能不同意的。在诗人的图画中应该有思想，由这幅图画产生的印象，应该作用于读者的智力，并且应该给他对生活特定方面的看法以一定的方向。对于这，长篇小

① 范岱克 (1599—1641)：荷兰画家。蒂田 (1477—1576)：意大利画家。维拉斯克 (1599—1660)：西班牙画家。

說、中篇小說以及和它們同類的作品 是最適合的一類詩。諸如描繪社會，對社會生活作詩的剖解，這種事情首先就應該由這一類詩擔當起來。

一八四八。一八四五年俄國文學一瞥。第三篇。

(乙) 藝術作品中一切因素的統一 結構

在莎士比亞，恰恰相反，結局必需是從事件的本質和性格的特點引申出來的，一切都朴素、平常而自然。

一八三六。漢姆雷特。莎士比亞的戲劇。莫恰洛夫主演。

在他的《莎士比亞的》戲劇中，戲不僅表現在主要人物的身上，而且还表現在劇中一切人物的利害關係的交錯中，在由各個人物的性格所導致的利害關係的交錯中。他的戲中的主角只集中而非獨占了全劇的旨趣。歷史本來也是這樣的：以拿破侖的名字劃定的歷史時代不只是一個人的歷史，而是那一特定時期的全民族的历史。

一八三六。漢姆雷特。莎士比亞的戲劇。莫恰洛夫主演。

任何現象合理性的標志，即是那一現象的必然性；反之，任何現象不合理的標志，就是那一現象的偶然性。這一規律最明顯地表現在描寫人類的智慧和創造力的作品中。你讀華爾德·司各脫的小說，你知道這是虛構，是實際上沒有的事情；可是你對於所敘述的事件仍舊極感興趣，仿佛它和你的生活有所關連；你喜愛或憎惡其中的主人公，仿佛你認識他們，見過他們，熟知他們的面孔似的；讀過小說以後，你以想象延續它的生命，推測這

个或那个人物怎样了，在那以后会怎样生活下去。何以如此呢？因为在这里，一切都是必然的，就是说，一切事件都发自人物的特性，发自他們的性格、天性、和彼此間的相互地位及关系；因为在这里，作者沒有写进任何偶然的特征，也沒有写进即使被删去也不会損害和歪曲全篇的任何任意的特征。小說中的一切特征，直到最細微的末节，都是必然的，从而也是合理的，不能改变和更替的。但是有些彼得堡和莫斯科出版的小說却不如此：其中，当然，一切都是自然的，一切都有显著而充分的道理；可是，不管你和你的脑筋怎样費力，你还是看不出那道理的所以然来；而你却为这些事件的单纯性和自然性惹得不快，在讀过以后，它們模糊而混乱地浮蕩在你的記憶里，象是你怎样也不能清楚記起的、沉重而不联貫的恶梦的片断。为什么会这样？因为其中一切事件都任其本身的生发，和人物沒有任何关联，也沒有絲毫从属关系；这也并非偶然，而是有原因的，因为这些人物不是主观型的，不是从自成一体的（我們不想用这个德文字——具体的）思想顆粒滋生出来，从而包含有本身而非身外的必然性和合理性；他們是沒有个性的影子，借抽象符号的表面粘粘湊湊起来，因此是純粹偶然的、任意的。同样，請看吧：这儿有一篇詩，它象通常談話一样朴素，沒有斑烂而鮮明的色彩；可是你不自主地为它吸住；你永远認識它；一旦認識了，以后又意外而不經心地讀到它时，你就会記起和記住了它，連自己也感到詫异；这意味着，在这篇东西里一切都是必然的，其中前一行引来了后一行，不是韵、而是和第一节詩句的內在联系规划了随后一节的詩句；你沒讀过第二节，可是等你讀完第二节时，你感到熟悉，仿佛以前讀过了似的，同时你正确地猜到最后一行，全詩正是以它为結束的。反之，另外有一个詩人，他的詩是流暢的、鏗鏘的、响亮的，他的形

象底新穎和大胆惹人注意，他的基本思想灿烂而鮮艷，可是你却不想把这篇詩讀完，尽管你初讀時也許很贊賞它；甚至你並沒有停止贊賞，可是怎樣也不能把它記住；假如是記住了，必然很費力，而且一定会忘記的；你一直覺得，它缺少了些什么；尽管在你看來，它是美的，可是仍舊有些什麼不順眼的東西：這東西就是任意性、偶然性；由詩人魔法家的魔杖所喚出來的這些詩句彼此並不切合，不，它們或則借助于仿佛由鴉片烟或其他麻醉劑的刺激而引起的不自然的、勉强的熱情，或則借助于凡費力的工作所必需的堅強意志和自尊心，被強拉在一起的；它們可以被修改、移動、替換，因為它們不是由自發精神的蓬勃之力創造出來，而是使用機械的思考和臆造制作出來的。當真正的詩人寫作的時候，他預見到自己整個的詩篇；虛假的詩人不假思索、貿然寫出頭兩行詩以後，就開始去想後面兩行，而這後兩行詩的出現，經常不是由於本身的需要，却是為了湊韻。在這種情形下，韻成了什么呢？——它成了十足偶然的東西，任意底姊妹，幻影底多產的母亲……作為一種現象，這種偶然性值得有心人去研究，猶如畸形的病態，兩頭一目的畸形嬰兒值得人去研究一樣……當這種幻影有了現實的模樣、只有以老練的目光和銳利的內部觀察才能夠識透它的時候，它就特別值得注意。這是要取決於那個因自尊心或謬誤而惹起幻影的人的教養程度、理智和想象（不是智慧和幻想）的能力、經驗、靈敏、機巧和大膽的。應該把這種偶然性當作強大而危險的敵人予以无情的揭露，因為它比魔鬼更會蒙蔽沒有閱歷的眼睛，使它們看不見現實，並且以騙人的幻象替換了現實。可是，如果這偶然性是呈現在破爛的衣衫，和顯得十分正陋寒酸的狀態中，——那麼，對它的任何粗暴態度就成了唐·吉珂德的行為。

一八三九。伏拉狄斯拉夫·曼尔恰科夫的诗。

我們关于巡按所說的一切絕不是对这篇卓越的艺术作品的分析……我們的目的在于指明以艺术方式創造出来的喜剧应该是什么样的。为了这，我們想指出巡按的思想，然后再就市长把赫列斯塔科夫看作巡按的这一錯誤——它构成这篇喜剧的开端、情节和收場，——不仅指明它的自然性，还要指明它的必然性，并且通过这一切，尽可能地显示这篇作为一个独特的、自成一体的世界的戏剧的完整性（totalität）。

一八三九。智慧的痛苦。

任何艺术作品都是从一个概括的思想滋生的，它从这个思想获得自己在形式方面的艺术性以及内在和外在一的統一，由于这种統一而成为一个独特的、自成一体的世界。

一八三九。智慧的痛苦。

一切艺术作品的本质在于它的由存在底可能性变为存在底现实性这一有机的过程。思想象一顆看不見的种子那样，落在艺术家的心灵上，于是从这丰饒的土壤里，在一定的形式内，在充滿美和生命的形象中，滋生、发展，終至出現了一个完全特殊的、整个的、自成一体的世界，其中一切部分都适合整体，而每个独立自在的部分一方面是自成一体的形象，一方面还为了整体、当作整体的必要部分而存在，助成了整体的印象。同样，一个活人也是一个独特的、自成一体的世界：他的有机体是由无数器官組成的，每个器官一方面是惊人地完整和独特的，一方面又是活的有机体里一个活的部分，而所有的器官形成一个統一的有机体，

一个統一而不可分割的生命——一个人。正如同在自然間的任何造物中，从最低級的結構——矿石，直到最高級的結構——人，既沒有不足的、也沒有多余的东西，每个器官，甚至肉眼所看不到的每条神經，都是必要的，恰如其位的；同样，在艺术底制作中，也必須沒有任何不完整的、不足的或多余的东西，每个特征和每个形象都應該是必要的、恰如其位的。自然間有些造物由于构造的缺陷而致不完整和畸形；假如它們仍旧生存，——这意味着：这些形态不正常的器官并非构成那个有机体的最重要的部分，否則就是它們的反常对于整个的有机体是不重要的。与此相同，有些艺术制作也可能有一些缺陷，这些缺陷不是由于构制作品的完全正确的过程而产生，而是归咎于艺术家的个人意志和理智底或多或少的参与，或者由于他的作品思想在心中蘊酿得不够充分，从而沒有使思想在明确而完整的形象中充分定型。这样的作品也是不会因为諸如此类的缺陷而丧失艺术的本質和价值的。可是，有如在自然底造物中，器官的过于不正确的发展会造成怪物，生而即死；同样，在艺术領域內，有些作品也是朝生暮死的。正就是这类艺术作品可以改写，可以使之适应場合及环境，而关于这类作品，人們往往說：它們有一些美点，也有一些缺点。可是真正艺术的作品既沒有美点，也沒有缺点：誰要能涉及它的整体，他看見的只是美。只有在审美的感觉和趣味上患近視病的、不能掌握艺术作品的整体而失迷在它的局部之中的人，才能在其中看到美点和缺点，把自己的局限性推諉到作品上去……

落入到艺术家心灵的創作思想，組成一个充分、完整、彻底、独特而自成一体的艺术作品。請多多注意“組成”这个字：只有有机的东西才能从本身发展起来，只有从本身发展起来的東西才

是完整和独特的，有着从属于整体的、匀称而生气勃勃地結合起来的部分，因此之故，例如华尔德·司各脱的长篇小说虽然有許多彼此絕不相似的人物，表現了一系列紛繁的事件、冲突和場合，却仍旧給你一个共同的印象，使你認識到一个整体，——它并没有以这眼花繚繞的众多性格和事件把你弄昏。也同样因为这緣故，小說中的每个人物对你都是独立存在的；他帶着自己所有的特征，整个呈现在你的面前，使你忘不了他；如果是忘了的話，那么，再次讀到这小說的时候，哪怕是二十多年以后，你会馬上看出来，这是你所熟悉的人物，你曾在哪儿見過他。可是，对于你，这整个的小說——它的色彩，它的个别的特点，以及它的难以用文字表达的一些什么，——比任何特殊的語句更难以忘記：一切小說的人物和内容已經从你的記憶里消失了，可是一提起“拉謨穆尔的新娘”、“撒克逊劫后英雄略”、“清教徒”这些名字，就会喚起你完全不同的一些概念……每一部小說的独特的整体性仿佛一个模糊的幻影、仿佛从空中突然傳来的乐声、或是在瞬息間飄过的芬芳一样，在你面前模糊地呈現……

很容易把我們所說的一切应用在萊蒙托夫君的长篇小说上面。为了这，我們應該研究它的内容——这已經为讀者所熟知的内容——里面的基本思想的发展。

·八四〇。当代英雄。萊蒙托夫的作品。

萊蒙托夫君的长篇小说貫穿着思想底統一性，因此，尽管其中有偶然的間断，却不能不在作者所安排的次序里去讀它：否則，你就会讀到两篇卓越的中篇小说和几篇卓越的短篇小说，而不知其为长篇小说了。这里沒有一頁、一字、一个特征是偶然写上去的；一切都来自一个主要的思想，一切都回到那个主要的

思想。

一九四〇。当代英雄。萊蒙托夫的作品。

这篇叙事诗萊蒙托夫的商人卡拉希尼科夫之歌的内容，就其为冒险的故事而言，是充满了诗意的：假如这居然是历史事实，那就是生活成了诗，诗成了生活。可是，尽管如此，假使我们从古代简单的编年史里见到这故事，或者由于某种奇迹，亲身看到了它的发生，我们很可能失之交臂，仍旧把它看作是死的材料罢了！只有诗人才能给这故事注入活的灵魂，去其一切偶然与任意的因素，把它表现为一和谐的整体，并依照世界观的要求予以陈述和阐明。就这一点说，我们对诗人的赞扬是无法表述的：在这儿，他简直成了一个熟练的天才建筑师，知道怎样把建筑物的各部分配合起来，以致没有一个细节显得是多余的装饰：每个细节都是必要的，而且和建筑物的最紧要的部分同等重要，尽管你也了解，建筑师可以轻而易举地替换另一个细节。无论怎样细读萊蒙托夫的这篇叙事诗，你不会看到有一个字、一个特征、一句诗或一个形象多余或者不足；你不会找到一个薄弱的地方：其中一切都是必要的、充分的、有力的！就这方面说，绝不可以把它和吉尔式·但尼洛夫所搜集的那些民间传说相比：那是小儿的呀呀囁語，常常是诗意的，但也常常是散文的，往往有形象性，但更常常是象征的，整体看来畸形怪状，充满了不必要的重复；萊蒙托夫的叙事诗则刚健、成熟，既有人民性，又有艺术性。那些朴实无华的作品的无名氏作者们是和弥漫于其作品中的人民性精神联成一气的；他们无法脱离人民性，人民性在他们的作品里妨碍了自身；可是，我们的诗人却作为十足的主宰者进入人民性底疆域，他一方面充满了人民性精神，与人民性交融，一方面又

显示自己只和它是同类，而非同体；甚至在写作的那一刻，他也只把人民性看成是面前的一个对象，可以凭自己的意志进入它，也可以离开它到其他领域里去。只这一点，就可以看出他的詩的丰富的因素以及他的精神和祖国的人民性精神之間的血統联系了；看出祖国的过去和现在同样渗入他的天性中，因此，在这首叙事詩里，他才呈现为真正的艺术家，而不是人民性底一个朴实无华的歌手，——他这篇叙事詩因为其色彩整个是在俄国人民的語言上面，也許不能轉譯成任何其他語言；但尽管如此，它仍不失为一篇艺术的作品，充分地、以生命的一切光彩使古代罗斯的一个代表人物和俄罗斯生活的片断复活起来了。就这一点說，在鲍利斯·戈都諾夫以后，伊凡雷帝最为幸运，因为在萊蒙托夫这篇叙事詩里，他的巨大的形象仿佛是用青銅或大理石雕塑出来的一样。

一八四一。萊蒙托夫的詩。

(丙) 詩 艺

在莫斯科观察家七月号第一期上，发出了改良的呼声……是关于俄国的詩艺。作者①机智地解决了一些困难的問題。你們可知道，罗斯的詩人們为什么沉默起来？——“他們都不見了，”你們說。不对！这只是暴风雨前的平靜：“他們正在詩琴上睡着，”而当他們睡着的时候，莫斯科观察家就悄悄地給他們接上另外一些琴弦，用自己的八行格攪醒他們，使他們歌唱……普希金的詩迷住了你們！多么可耻！它流暢、鏗鏘；然而，糟糕的是——它

① 指歌維辽夫。他在自己所譯的解放了的耶路撒冷前面写了一篇序言。

会使你的耳神经变为脆弱的！为了补救这种灾难，就出现了解放了的耶路撒冷译诗——从没有听见过的八行格在你前面轧轧地轟响起来了。可是看在上帝的面儿上，千万不要堵住耳朵！这是为了你的好处！你的听觉会健壮起来，不只能经得住、而且会喜爱特列佳科夫斯基②的诗的！你将摆脱很多痛苦的感觉，你将获得一个充满快感的世界……请想想……一整篇蒂列马西得！只要你能耐心：“忍耐是痛苦的，然而它的果实是甘美的！”新一代呵！——改革家在招呼你们了，请以他的八行格响应这崇高的号召吧……可敬的新一代呵，但愿他们从事于改造我们的诗艺！就在今天，还有什么比这更崇高的旨趣呢？请看看吧，也许就要出现史诗了！解放阴性韵诗行！她和阳性韵诗行手拉手走得够了！让它们在八行、在十六行中团团旋转起来，用一个声音歌唱！等着看以意大利的诗节和韵律写出的史诗吧！新一代，努力呵！

一八三五。诗艺的改革。

我至今以为，音步不是假定的东西，我们的抑扬格和扬抑格不仅是抑扬格和扬抑格而已，它们很接近我们民间的韵调，因此颇为我们的诗所喜用；扬抑抑格、抑扬抑格和抑抑扬格完全适合于我们语言的精神，因为在民歌中常常可以碰见扬抑抑、抑扬抑和抑抑扬的诗行。同样，我一直认为，六步格是雕琢的诗步，因此读来涩重生厌，不能在我国的诗里通用起来。在八行格中，阳性韵和阴性韵完全分而不合，应该当作散文读才对，为什么非要使我们写八行格不可呢？……可是，我还认为，音步并不构成艺术

② 特列佳科夫斯基(1703—1769)：俄国诗人，主张重音诗体。蒂列马西得是他所写的一篇长诗，常以其沉重呆涩的诗句为人取笑。

的本質，藝術中主要的東西是創造、優雅、美；詩人有權利去寫任何一種詩格：抑揚格、揚抑格、揚抑抑格、抑揚抑格、抑抑揚格、六步格、五步格、甚至八行格，只要他寫得好。但是歇維辽夫君以無可否認的證據使我對俄國詩藝喪失了一切熱誠的信念。我只剩下一點來反駁他了，就是：我認為，假如語言要在精神上有所革新的話，那一定成功，而歇維辽夫君則不會找到一個繼承他的人……

一八三六。論“莫斯科觀察家”的文學見解和評論。

在我們這時代，向詩人指出他在这類或那類詩中一定該使用哪種音步，這是荒唐而且可笑的；可是，詩藝的大師們出于藝術的直覺，關於這件事仍舊會有一致的意見，從而建立起一種類似永久法則的東西，儘管這法則是容有例外的。例如，近代戲劇主要採用無韻的五步抑揚格；在短小的敘事詩和抒情作品中——則是四步抑揚格，等等。萃選詩主要使用六步格和六步抑揚格。不消說，六步格是希臘天才的產物。但是，六步抑揚格却奇妙地適合于萃選詩：它曾經被以前的詩匠和詩人們如此濫用，以致人們認為，除了類似俄羅斯頌的史詩和類似頓河的狄米特里那樣誇張的悲劇而外，它已經不適用於任何東西了。普希金的繆斯臨摹過、改造過它，使之復生，給它以一種特殊的和諧，一種不可企及的美和優雅。就大多數的作品來說，六步抑揚格可能是單調的，不過對於萃選詩，它卻和六步格同樣適用：它的平穩流暢的、潺潺波動的半行一頓的詩句令人想起活潑的富于彈性的浮雕，使它能夠閉鎖全篇，賦予它完整和丰满底特色：請特別注意下面一首小詩的後三行，尤其是第六行吧：

我相信：她爱我；我的心需要信仰。
可不是？我亲爱的人不可能假装。
她的一切都那么真：胆小的羞涩，
美神的馈赠，欲望的慷慨的情热，
还有装束和言谈上那一种风流，
那甜蜜的名字里的少女的温柔。①

对于真正的诗人，一切音步都同样的好，他会使任何音步都适合于他所写的那一类诗。我们说过，六步格和六步抑扬格最宜于作萃选诗的音步，这不过意在指出我们文学里存在的一个事实而已。除六步格和六步抑扬格而外，人们在使用四步扬抑格方面也有着特别的效果。

一八四一。罗马哀歌。歌德的作品。里特鲁戈夫式契科夫译。

是的，尽管巴丘希科夫在萃选诗方面作了一些可喜的尝试，在普希金以前，在罗斯还没有过这样的诗行！不能不特别令人惊异的是，他竟能从六步抑扬格——这被古老快乐时代的俄国史诗作家和悲剧作家弄得陈腐了的、不幸的诗格——作出这一切来。人们对六步抑扬格早已绝望了，认为它笨拙而单调，而普希金却把它当作珍贵的帕罗斯岛的大理石一样使用，用它刻出美妙的雕象，那是用听觉看到的雕象……听一听这些声音吧，你会觉得，仿佛你看见一座优美的古代塑象在你面前：②

在绿色的波涛上，当浪花

① 在此译文中，是看不出原文中音步的作用来的。

② 以下所引例证译为中文是无法表达原义的。

亲吻着曙光中的塔弗利达，
我从林木后看见了海的女神。
我屏着呼吸，看那年青的酥胸
洁白如天鹅，出现于明亮的水雾，
我看她把海的泡沫从头发挤出。

俄国语言在听觉上的丰富、悦耳与和谐，第一次异常灿烂地在普希金的诗里呈现出来。就这一点而言，我们不知道有什么能和如下一首小诗相比的：

我相信：她爱我；我的心需要信仰。
可不是？我亲爱的人不可能假装。
她的一切都那么真：胆小的羞涩，
美神的馈赠，欲望的慷慨的情热，
还有装束和言谈上那一种风流，
那甜蜜的名字里的少女的温柔。

的确，最后一行不过是安德列·雪尼埃^①的一句诗 *Et des noms caressants la mollesse enfantine* 的忠实的翻译；但是，假如这句话“凡是他看到的，他就据为己有”有其深刻含义的话，那，当然，它就是对这一行诗而发的，因为普希金已把这行诗变为自己的了。

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第五章。

① 安德列·雪尼埃(1762—1794)：法国诗人，1789—1794年法国资产阶级革命时期的政论家。

羅蒙諾索夫所掌握的我們詩歌中的詩韻是他的一大貢獻。有些人認為，抑揚格、揚抑格、揚抑抑格、抑揚抑格和抑抑揚格是不適合於俄國語言的詩藝本質的。他們說，似乎是普希金以後責備過自己，不該以他美妙的詩徹底地、不可扭轉地把這些音步樹立在俄國詩歌中。他想要回到我們民歌的詩律上去，於是寫了漁夫和金魚的故事。假如這是真的話，——那就是這位偉大詩人的錯誤了。民歌的音步適於表現觀念貧乏的生活領域，象它所已表現的那樣；但是，即使在這個領域里，它也遠沒有盡竭俄國語言的音韻的富藏；對於表現新的、無盡紛繁而廣闊的觀念領域，它是完全不夠用的，極端單調的。羅蒙諾索夫的詩韻並沒有白白建立起來：它切合俄國語言的精神，並且本身富於力量；因此，無論過去或將來，一切更換它的企圖都是枉然的。

一八四六。尼古拉·阿列克謝耶維奇·波列沃依。

六 語言和風格(文体) 艺术作品 語言的精确性和表現力

有如在长篇小說或戏剧里，性格的不一貫、場合的不自然、事件的不逼真，表現了那作品是匠工，而不是創造；同样，在抒情詩里，不正确的語言、突出的比喻、华丽的辞句、不精确的表现和雕琢的文体也只呈現为匠工而已。語言的純朴不是詩底唯一而可靠的标志；可是，雕琢的辞句却永远是“非詩”的真实的征象。一首詩如果譯为散文就变成一篇浮夸的文字、有如模糊而华丽的思想分解为純粹的概念时必丧失任何意义一样，那表明了它不过是一片喧騰的辞藻，一堆陈詞烂調而已。

一八三五。伏拉狄密尔·別涅季克托夫的詩。

曾經有人說过，別涅季克托夫君的詩为思想所主宰^①。我們却看不出这一点来。別涅季克托夫君歌唱年青人所歌唱的一切：美女，生活的悲哀和欢乐；凡是他想要表达思想的地方，往往不是太模糊，就是成了冰冷的詞藻。例如：

悬 崖

从四方为海底平原所拥抱，
悬崖驕傲地矗立，—— 阴沉，严峻，
它坚固地站着，向海的浪花

和世紀的壓力悍然爭論。

浪頭只舐着它有力的腳跟，
時間的繯繩只攪着它的前額；
陰郁的青苔爬滿了山岩，——
蒼白的峰頂是巨鷹的寶座。

象披斗蓬的巨人，拥在幽暗里，
它仿佛沉思地垂下蓬鬆的头；
它无情地对大海弯着身子，
凶惡地高悬在海の深渊上；
等着吧——它会傾落的——然而不！
它屈恭着，只为了带着輕蔑
譏笑地俯視这軟弱的浪頭，
并以它的勇敢惊吓人的眼睛！

它冷酷，但自然的火鎖在里面：
等創造的力量呈現奇迹时，
它就被火——它是火底初生子——
以全力从地的心脏里举起！
它飞騰，凝固成花崗石的堡壘。
阳光不肯賦与它以生命；
它永恒的胸膛感不到溫柔；
它粗野、阴沉：然而有力！

① 歌維辽夫說过，別涅李克托夫是一个“思想的詩人”。

有时候，当风驰过了自己的
嬉戏的途程，海浪拍击着它，
并贪婪地跳上它巨人的胸膛，
它就发出狂暴的喜悦的光芒。
你看电闪的火在它上面闪耀，
彼隆①以雷霆轟击它的头——
怎么？火蛇却损伤了自己的舌头，
毫未损伤的悬崖哈哈大笑。

請問：这里有什么可取的？首先，这里的隱喻沒有一貫到底：悬崖最初仿佛只复盖着青苔，以后又蓬松着了，就是說长滿了灌木甚至树林了；其次，这儿并不是以詩再造自然，只是漂亮辞句的拼凑；它不是又照明又发热的太阳，只是半空的流星、徒然以其虛假的光輝取悅于人，而沒有使人燃燒起来。

一八三五。伏拉狄密尔·別涅季克托夫的詩。

凡是在艺术里表現人民生活或者表現这生活的某一方面的人都是一个偉大的現象，因为他以自己的生活表现了千百万人的生活。克雷洛夫就是这样的一个人。他是一个寓言作家，但这还没有什么重要；他是寓言作家兼人民的詩人——这就說出了他的偉大，这就是为什么他的寓言还当他在世时即已发行到三万册以上，为什么此后他的寓言每次再版都有几万册的原故。也就是因此，所有其他的寓言作家尽管享有不下于克雷洛夫的名望，現在都被遺忘了，有些甚至在世时就丧失了声誉。而克雷

① 彼隆：古代俄罗斯之雷神。

洛夫的声誉呢，它将滋长和更加灿烂地推展，直到偉大而强盛的俄国民族的嘹亮而丰富的口語沉默了为止。誰要想充分地研究俄国語言，他應該熟讀克雷洛夫。就这一点說，光有普希金而无克雷洛夫是不够的。这些习用語，这些构成語言的民族面貌的、构成它的独特能力和天然独具的富藏的俄国詞語，被克雷洛夫异常忠实地掌握到了。

一八三八。父学年鑑。

智慧的痛苦引起了文人和公众的敌視和恼怒。本来也不可能是别种情形：当时的文坛名宿全是前一世紀的人們，或者就是根据前一世紀的观念教育起来的。不要忘記：在当时，梅尔茲列亚科夫^①，这位有着巨大才能和詩的心灵的人，从他的講座上分析了苏瑪罗科夫悲剧的无可比拟的美，嘲笑着莎士比亚、席勒和歌德，認為他們是沒有美学趣味的代表人物，而且在俄罗斯語言爱好者座談会上宣讀着自己的悲剧論文，說悲剧起源于山羊。^②当时被認為偉大作家的，如今連名字都沒有人知道了。普希金还只是使有些人贊叹、有些人憤怒。总之，那是法国古典主义占据我們文坛的最后一个时期。請想想格利鮑耶陀夫的喜劇：第一，它不是用六步抑揚格的自由体詩、而是用在它以前唯有寓言才使用的自由体詩写成的；第二，它沒有使用那在世界上沒有任何民族講說和懂得的、尤其是俄国人听也沒听过、看也沒看过的文言，而是使用了生动平易的俄国口語；第三，格利鮑耶陀夫的喜劇的每个字都含有喜劇的生命，以其迅速的机智、新穎的措詞、詩

① 梅尔茲列亚科夫 (1778—1830)：俄国詩人，批評家，翻譯家。

② “悲剧”在希腊文中意指“山羊的歌”。梅尔茲列亚科夫認為悲剧是起源于古希腊人的酒神祭祀的，在这种祭祀上人們以山羊为祭品。

意的形象打动人，以至几乎每一行都成了諺語或格言，适用于生活中的这个或那个情况；可是根据俄国古典派作家的意見，——这正是他們和法国古典派不同的地方，——喜劇的語言，要是使它成为典范的話，必須炫耀其凝重、呆板、愚鈍、机智的雕琢、詞句的庸俗和令人厭煩的印象；第四，格利鮑耶陀夫的喜劇摒棄了優雅的愛情、發議論的配角、拆散好事的人，以及旧式戲劇一切鄙陋的陈套；而且，他的戲劇主要和最不可原諒的一点是——它有能力，有那种灿烂的、生气勃勃的、新鮮、強烈而有力的才能……是的，格利鮑耶陀夫的喜劇不能取悅于文士們；他們必然要对它惱怒的！……

一八三九。智慧的情詩。

普拉文愛着，呵，那是怎样地愛着！①“海洋將他處子的心當作珍貴的珠寶一樣愛撫着、保護着，——在麗人的一瞥下；他就象克麗奧佩特拉似地將心拋到熱情底醋酸中了！”這以後，他和公爵夫人在艾爾米塔式博物館見了面，有過一次談話，這談話又長又熱情，他對她作了几段華麗的“演說”，在其中之一，他把自己的心比作克里姆林宮的大客廳，並且說：他要去當她所意願于他的一切——又是詩人，又是音樂家，又是畫家，又是英雄；而在獲得最後一項身分後，他將以自己榮耀底光輝點燃她的心（一二二頁）。之後，他們互吻作別。而這整整占了八頁（——一八——一二六）的漫長的一幕竟是在博物館里演出的！隨着這逼真而精采的一幕，作者就議論起愛情來，表示了他自己對這種感情的看法。他把柏拉圖主義（這濫用得陳腐的字！）喚作可愛的閹割的雄

① 這裡講到瑪爾林斯基的中篇小說“希望”及海船，載于瑪爾林斯基全集第一卷中。

鷄和卡里奧斯特羅，規勸青年男女們不要太相信它，以免“帶着揉皺的寢帽，或許還帶一點懊悔，從熱狂中醒來”（一二九——一三六頁）……請讀一讀普拉文對維拉所作的整整兩頁的“演說”吧（一四八——一五〇頁），你會問你自己：在現實中人是這樣說話的嗎？這小說的主人公作了一篇慷慨的陳詞，他是對自己還是對讀者而發呢？在這篇“演說”里，有沒有、即使一句真心話——激動的感情對感情的反響？下面這段話正是這篇“演說”的典范：“我有一顆善良的心，——豈能有邪惡的心對你充滿愛情的！！不過，我還有沸騰的血……我的血是液體的火焰：它是許多條蛇在鞭撻我的想象，它是電閃燒焦了我的心智！……這是我的過錯嗎？是我創造我自己的嗎？為了你的每一滴眼淚，我願意獻出我的生命底最後的砂粒，我的幸福底最後一顆珠寶！是的，從現在起，我沒有幸福了！我們的心生長在同一棵樹枝上——它們本該一起開放的；可是命運割斷了我們，分開了我們！就讓大海在我們中間流貫吧——它也不會澆滅我的愛情，只要你，你，呵，我心靈的寶藏，不致為這火焰灼傷的話。”請你凭上帝說吧：難道這些美麗的、漂亮的句子，這一堆華而不實的詞藻是熱情的傾瀉、情感的聲音嗎？難道它們不是裝模作樣、蓄意賣弄自己的情感或熱情的表現嗎？這一切辭句放在書信里也許很好，可是在談話里，在獨白里！……普拉文在暴風雨前離開了他的船，為了可以在愛情和逸樂的懷抱中度过一宵，於是風雨夾着雷電猛烈襲來，使他說了如下一篇話：

“你是我的！我的維拉！其餘的一切對我算得什麼呢？——讓人們死去吧，讓整個的世界碎得片片飛散吧！我將把你舉在碎片上，讓我最後的一息消失在接吻里！……呵，這

一刻，你的嘴唇是多么火热，美人儿！……你可知道，”他輕地說，他的眼睛象酒醉的人似地轉動着，閃耀着（这是怎样折磨心灵和凌辱感情的图画！）、“你該愛我，比任何时候都更傾心于我……你可知道，我現在比罗特西尔德更富有，比英国国王更专制，我和命运一样賦有殘酷的力量！——是的，我可以把人們的头顱随意拋擲，为了你的每一吻付出成百条生命——不是敌人的生命——的代价。呵，不！这是任何强盜都作得出来的。那太平凡了……不，告訴你吧，我情愿把我心爱的同志、我的朋友和兄弟們的生命付諸一擲，——为了这些人，在任何其他时候我都肯一滴滴地耗尽我的心，把我的心片片割碎的，”（一八九頁）

这难道不是詞藻而是詩嗎？……这难道是才能所发的灵感嗎？……如果你愿意的話，这儿实际上既是詩、又是才能、又是灵感；可是，是一种什么样的詩、才能、和灵感呢？——問題就在这里！这是詩，不过，它是华丽文字的詩，而非思想的詩；是狂热病的激情所发的詩，而不是感情的詩；这里有才能，不过是浮面的才能，不能从思想去塑造形象，只是用一些材料去拼湊美的事物而已。

一八四〇，瑪尔林斯基作品全集

然而，克雷洛夫的寓言除了是詩以外，还有一种优点，和前者一道使人忘記它們是寓言，并且使他成为偉大的俄国詩人：这就是他的人民性。他在寓言里充分发掘并充分表现了俄国民族精神的一整个方面：他的寓言有如一面潔淨光澤的鏡子，反映了俄国人的实际智慧，連同他表面的笨拙和触痛人的尖銳牙齒，連

同他的灵敏、尖刻、和好心腸的譏笑。連同他對事物的見解的眞誠以及簡短、明白、華麗的表現能力在內。其中有日常生活的一切智慧，有自己的、也有從祖先代代相傳的實際經驗的果實。而這一切是在俄國所獨具的、不能轉譯成世界任何語言的形象和措詞中表現出來的；這一切成為習用語——那構成語言的民族面貌的、構成它的獨特能力和天然獨具的富藏的俄國詞語——的無盡的富藏，以至就這一點而言，只有普希金而無克雷洛夫也是不行的。關於他的語言的自然、純朴和口語的平易，這里無庸贅言。克雷洛夫寓言的語言是格利鮑耶陀夫智慧的痛苦的語言的原型，——可以設想，假如克雷洛夫是生在今日，他必會成為俄國喜劇的創造者、會以在數量上不遜于、而在質量上優于斯克利柏①的杰出的輕鬆喜劇來豐富文壇的

——一八四〇。伊凡·克雷洛夫的寓言。

至于鮑羅金諾——這是一篇朴素無華的詩：在每個字上你都能聽出是一個士兵在講話，他的語言一方面不失其粗糙的單純，同時又高貴、有力、充滿着詩。調子的平穩和堅定使詩人的基本思想成為可以感覺到的東西。

——一八四一。萊蒙托夫的詩。

在論及萊蒙托夫的詩的時候，我們應該指出其中的一個缺點，就是：它往往有形象不清楚和表現不精確的地方。例如，在捷列克河的禮物里，憤怒的水流對里海敘述着被殺死的哥薩克女郎的美，可是關於她死的原因、她和格萊賓兵團的哥薩克之間

① 奧古斯坦·斯克利柏（1791—1861）：法國輕鬆喜劇作家，著有不下350個劇本。

的关系却說得很不明确：

格萊賓的哥薩克們，
全營里只有一个人
沒有到河上去哀悼
这年青的美丽女郎。
他騎着黑色的駿馬
在深山中，在黑夜的
惡戰里，将自己的头
送在契秦人的刀下。

这里，讀者可以猜想三种同样可能的情况：一是契秦人杀死了哥薩克女子，而哥薩克决意为自己恋人的死复仇；一是哥薩克出于嫉妒杀死了她，自己也寻求一死；一是他还不知道自己的恋人已死，因此沒有去哀悼她，而在准备作战。这种不明确的地方妨害了艺术性，因为艺术性就在于以明确、突出、浮雕般的形象，以充分表現思想的形象說話，在萊蒙托夫的小書中，可以看到五六处不精確的表現，情形类似他那首卓越的詩詩人結尾的地方：

你是否再醒来，被嘲笑的先知？
或者，对着复仇的声音，你永远
不再能从黄金的劍鞘里拔出
你那盖滿“輕蔑”之锈的利劍？……

輕蔑之锈——这是不精確的表現、过于牵强的隱喻……可是，在萊蒙托夫的小書里，我們能指出的不过五六处瑕疵而已：其余

的一切——那艺术手法的力量和奥妙，对完全俯順的語言的半操縱状态和那真正普希金式的辞句的精确，在在都令人贊叹。

——八四——。萊蒙托夫的詩。

在詩的作品里，每个字都应该求其尽力发掘为整个作品思想所需要的全部意义，以致在同一語言中沒有任何其他的字可以代替它。在这一点上，普希金是一个最偉大的典范：在他的全部作品里，很难找到一个不精确或雕琢的辞句，甚至沒有一个不精确或雕琢的字。

——八四——。萊蒙托夫的詩。

是的，在維爾特曼^①君的烏尔苏尔里面、有一些可以理解的篇幅，有一些生动迷人的地方，但是它們和整体沒有任何联系。而且，小說中杂以这些莫尔达維亚的字……^②是为着什么呢？这种瑪尔林斯基式的牵强而华丽的辞藻是为着什么呢？

“喏，怎样的雷雨在我心中汹涌！雷声湊过了脑壳(?)，血液浪潮般流过了血管，在心头拍击着，而心和岩石一样！……假如能涌出眼泪来，我会感覺輕松些，可是只有电閃燃燒着內脏；眼睛流露着血紅的光；脚下的一切全毁灭了；旋风卷起了我，我攀附在空中。”

雕琢、矯飾、华丽、模糊、不連貫、五顏六色，而且，在这一切之上，任你絞尽了脑汁，还是一点也不理解这篇小說……讀一讀

① 維爾特曼(1800—1870)：俄国作家，历史家，考古学家。

② 原引的一些字从略。

普希金的吉尔加里吧：它在內容上和維爾特曼的這篇小說是相似的，然而它是多么真摯、朴素，凝煉得多么自然而有力，多么有詩意，并且这一切多么容易被心灵和理性所理解！……

—八四—。俄国文学百家。

萊蒙托夫最初的一些作品有某种特殊性的标志：它們和普希金以前及以后的作品都不相似。很难用一句話說出这些作品特殊性的所在，以及使它們甚至和那些具有真实而杰出的才华的作品不同的地方。这里包括了一切：——既有独创的生气勃勃的思想充实着美妙的形式，犹如热血充沛着年青的体质、以鮮艳的桃紅泛上美丽少女的面頰那样，也有一种傲然自持的力量，自由地以自己倔强的冲动从属于思想；既有一种为天才所特有的独创性，能够单纯而自然地展开一个未之前見的新世界，也有很多既是个别的、也是和創作者的个性密切联系着的什么东西，这东西我們无以名之，只好叫它“萊蒙托夫的因素”……这里有多么丰富的力量，多么紛繁的思想和形象、情感和图画呵！它多么有力地融和了蓬勃与优雅、深刻与平易、崇高与朴素！你讀萊蒙托夫所写的任何一行詩时，都仿佛听到音乐的諧声，并且会用眼睛去寻索那以不見的手把它彈奏出来的顫动的琴弦……在这时，你的内心仿佛会感受到因这种感觉而产生的隱秘的思想，犹如蝴蝶解自丑陋的幼虫一样……这儿不仅沒有浪費一頁，而且沒有一个多余的字：一切都适当其位，一切都是必要的，因為它們都是先感觉到而后才說出来，先看見而后才画于图画之中的……这儿沒有虛伪的情感，謬誤的形象，牵强的热情：一切自如而不費力地泻在紙上，有时象湍急的水流，有时象明亮的小溪……迅速变幻而多样的感觉，都从属于思想的統一；各种矛盾

因素的冲激和斗争都俯顺地归结为一合谐体。仿佛在交响乐中，各种不同的乐器都听从指挥人的魔棒一样……然而主要的是一——这一切都閃着自己的而非轉借来的彩色，一切流露着独特的、創造的思想，一切形成一个从未見過的新世界……只有愚昧的野蛮人和死硬的学究才看不見那字母后面的思想，才永远把偶然的表象当作內在的相似，只有这些搬弄字典和大本書的可敬而善良的勇士們才在萊蒙托夫的獨創性的灵感中看到不只是对普希金或茹科夫斯基，而且是对別涅季克托夫君和雅庫波維奇君的模仿。

一八四一。当代英雄。萊蒙托夫的作品。

和一切偉大的才能一样，萊蒙托夫高度地具有所謂“文体”。文体絕不單純是写得流暢、文理通达、文法无誤的一种能力。在“文体”一詞下，我們指的是作家的这样一种直接的天賦才能，他能够使用文字的真实涵义，以簡洁的文辞表現許多意思，能够育簡于繁和育繁于簡，把思想和形式密切地融汇起来，而在这一切上面按下自己的个性和精神的獨創性的印記。萊蒙托夫当代英雄第二版的序言，可以作为最好的典范，指明“具有文体”意味着什么。我們要把这篇序文抄在下面。①

每一个字是多么精煉、明确、适当其位，又多么不能为其他的字所代替！多么緊縮、簡洁，同时又多么意味深长呵！你讀着这些行时，也在讀着字里行間的东西；在你清楚地理解作者所說的一切的时候，你还理解到他惟恐冗繁而不肯說出的东西。他的辞句是多么獨創和富于形象性呵！每一句話都适于作一个长篇

① 以下別林斯基抄录了当代英雄的全篇序文，此处从略。

作品的題詞。自然，這就是“文体”；否則，我們就不知道什麼是“文体”了……

一八四一。當代英雄。萊蒙托夫的作品。

詩是藝術，是容納真實思想和真實（不是虛假的）感覺的優美的形式；因此，一個字、一個不正確的表現，常常會糟塌整篇詩作，破壞了印象的整體性。

一八四一。一八四一年的俄國文學。

普希金用俄國語言創造了奇蹟。果戈理正確地說過：“普希金仿佛一部辭典，其中包括我們語言的一切富藏、柔韌和力量。”^①他創始了新的字，賦予旧字以新的生命；他的形容詞不但大胆、新穎，而且極為精確，數學般地精確。

一八四一。一八四一年的俄國文學。

可是，那些湊韻的詩人並不比他「雅澤珂夫」強：在他們的作品里，仿佛沒有一個字不是思想，而等你仔細一看，則沒有一個字不是一團辭藻，或者就是把不相接近的事物硬拉到一起。^②其中的一位先生或許會這樣描寫友誼說：“我的心里有一塊創傷；它總是流着血；它是一個朋友以溫柔的手給我帶來的，他就通過這傷口看到我的心房，”云云。第二個人呢，或許會寫道：“讀但丁就和在大海里洗澡一樣：他的詩句柔韌、丰满，有如奔騰起伏的海浪。”第三個怪人迷於這種范例，或許會唱道：“讀彼特拉克就和以乳酪伴食通心粉一樣：他的詩句甜蜜地滑進你的心靈里，

① 見果戈理關於普希金的幾句話。

② 別林斯基在如下的例句中指歌德和別涅季克托夫。

有如这些涂油的、又长又圆的白面条滑进喉咙里一般。”第四个人奉劝青年們不要“把灵感喚到冠以星星的前額底高峰上”，或者歌唱那高耸着沒有对象的爱情的胸脯，那聚攏在心之峽谷里的爱情，那被詩人将腰身抓在火热的掌心之旋风里的少女，那在爱情之谷里滋养遺忘底青苔的时流，那淹沒了詩人的火热的手的柔軟腰身，那执拗地飞向一双黑眼睛而且多情地从自己住宅窗口探望着的靈魂的火花，那騎着牡馬、驕傲于自己的坐驢的少女，——以及諸如此类的荒誕不經的囈語，人們往往就把这种东西当做充滿思想的詩拿給我們，其实这种东西应该被真知灼見的批評家看作是对常識、語言、文学和艺术的污蔑，彻底予以肅清……不，包含思想的詩不是这样的：作为表达作者思想的、天性底产品，它是純朴的、自然的、不矯揉造作的……关于这些打油詩人，——假如世界上是有这类打油詩人的話，——不能說：“他們頗有前途，只是成就不多；”應該說：“在他們身上期望不到什么好东西，他們写了太多的胡話。”

一八四二。波列查耶夫的詩。

我絕不認為果戈理在語文上的錯誤是一种优点，① 尤其遺憾的是，在他，这錯誤的发生显然不是由于无知，而是由于疏忽，由于不愿意多化一刻鐘工夫再把写好的东西看一遍。但是，果戈理有一些东西可以使人无視他在語文上的疏忽，——这就是文体。果戈理不是写，而是描繪；他的描繪浮动着现实底生动的色彩。你可以看到和听到这些描繪，每一个字、每一句話，都尖刻地、明确地、浮雕般地表現他的思想、你要想以另一个字或另一句話

① 別林斯基这篇文字在祖国記事上发表时，這句話可能为“我絕不管果戈理在語言上的錯誤作辯护，”的排誤。

来表现这个思想，那将是徒劳的。这就意味着有一种文体，那是只有偉大的作家才有的，这还輪不到讀書文庫来加以論列，正象輪不到它来論列它所不懂的俄国語言一样；关于后一点，可以从讀書文庫的每一頁都得到証明，那上面充滿了各种違反語言精神的謬論，文法的錯誤，不純正的語句，句法的謬誤，特別是波兰文的語气等。

一八四二。在書店里偷听到的文学談話。

乙：可是，随您怎么說，例如：猪仔、养牲口的、坏蛋、蠢东西、鬼知道、弄脏、以及諸如此类的字，印在書里，总有些碍眼吧。

甲：可是每天听着或說着这些字，就不刺耳嗎？……但死魂灵的作者自己却不說这些字，他只讓他的主人公按照他們的性格去說話而已。多愁善感的瑪尼罗夫，在他是用一个在小市民趣味中教养起来的人的語言来描写的；而罗士特来夫呢，則是用一个爱惹事的人、一个在市集、酒館、酗酒、吵架和賭錢的詭計上面逞能的人的語言来描写的。怎么能讓他們說上流社会人士的語言呢！至于坏蛋这个字，是作者自己出面說出来的，正象是正派人物除此之外还說着賊、强盜、騙子、貪污者、盜竊公款者、嫉妒者、誹謗者、說謊者以及諸如此类的字一样。的确，我不理解坏蛋这个字有什么不礼貌，比如說，为什么它比叛徒、拍馬屁的人等字更粗鄙。問題不在字上，而在說这字的声調上。有的从官場或商界出身的阿諛者，不断說着必恭必敬的話，一句比一句更雅致而体貼，可是他仍旧仿佛說了不中听的話，会使人們把他撵出去似的；而一个正派人，不苟言笑，直呼事物的真正的名字——臭就說臭，坏蛋就說是坏蛋，尽管如此，他的談話依旧充滿了高貴与尊嚴，合仪而高雅的风度。

确实，如果浪漫主义是在于含义、用語和整个内容的模糊与含混，那么，安琪琳娜就是杰出的浪漫主义作品，在我們今天以数学般的精确为任何詩作品的字句、表达、虛构和性格的首要条件的时候，这种作品就特別珍貴了。請評判一下吧：

太阳早已經燒尽了，
白日的美色逐漸黯淡；
晚霞早已經熄灭了，
夜的翅翼呈現了黑色，
伏尔加河上的鬧声沉寂了，
霧气偃臥着，风在沉睡、
紛扰、思潮和忧虑不再
在胸中拍击；岩洞沉寂了，
夜的幽靜站了起来，
还有梦、放縱和自由……

是吧，我們說得对不？……逐漸黯淡的白日的美色，黑色的夜的翅翼，不再在胸中（我們不知道是誰的胸中）拍击着的紛扰、思潮和忧虑，站起来的幽靜、梦、放縱和自由（它們在白天大約是躺下的）：这一切是什么呢，假如不是浪漫主义的話？古典主义者，就是說，在詩中要求常識的人們、也許說这不是浪漫主义，而是鑿語；可是誰又肯相信这些冷酷的心灵呢，他們不懂得：詩不是数学，它越是模糊就越崇高！……

午夜已經来临了，
月亮跑完了半程……

月亮跑完了半程：浪漫主义，絕对的浪漫主义！……可是这儿，在幽暗里，有什么东西黑忽忽的拍击着：‘它是什么呀？’作者回答了——一个洒水的人；然而他是誰？这是連作者也不知道的，因为“洒水人沒入了隐秘的地方”宽大的斗篷从他身上滑下来，帽子落到了脚边，宝剑也抛在一边，于是——

肩上披着鬚发，袒露着胸膛，——
英雄眼中映出了少女。

于是，你猜想：这必定是安琪琳娜。她有着魅人的美，她的心里燃燒着的不是战争；她没有被吓住，她是勇敢的；她离开了恋人，在对月亮傾訴衷情以后，她倦慵地、梦幻地、披散着头发来到伏尔加河岸。多么奇怪的少女呵！應該是貧穷人家的女儿吧，可是她却有着高貴的双亲……

可是，够了，讀者們：安琪琳娜共有九十二頁，我們只不过分析了兩頁：請想想吧，假如我們把这篇帶有浪漫主义的全部色彩的詩篇都分析出来的話——又有幻想，又有鬚发，又有致命的手枪在主人公阿尔达里昂的手中顫抖着，他是一个漂亮而驕傲的战神，又有世界的灾星、自然之子拿破侖，又有两刃劍，修道僧，以及其他构成安琪琳娜的有趣味的东西，——这篇文章会成了什么样子？……所以，我們不敢“对月亮傾訴衷情”，也不敢“涌着一泓泪，把圍巾和宝剑拿在手里，”只好局限于这一簡短的报道，就是：这篇叙事詩以其开头——在伏尔加的河边散步——为其結束。

一八四二。中篇小說安琪琳娜。尼古拉·莫尔察諾夫的作品。

最后，这評論家抨击的第四点，也是主要的一点，是針對着達犯格列屈①的文法的謬誤的。在这儿，他以特別庄重和自信的口吻講着話，就象是一个在自得其所的境況中、在他覺得安全和自如的境況中講話的人一样。的确，果戈理的文字沒有被僵死的規律所箝制，他是很容易受到學究和校對員的攻擊的，后者認為語言和文體就是一回事，從沒有想到在語言和文體之間，就象在庸庸碌碌的匠徒的正確而呆板的繪畫和天才畫家的靈活而獨創的風格之間一样，是有着不可測量的距離的。……

一八四二。文學和雜誌短評。

在一篇書信詩中，他普希金寫道：

給客人們擺出筵席：

在塗蜡的小桌子上

放下盛啤酒的大瓶

和彭式酒的杯子。②

除了杰尔查文（對他的詩才來說，沒有任何對象是低級的），在以往的詩人中，沒有一個人肯在詩里講到盛啤酒的大瓶，他們都會覺得彭式酒的杯子未免俗氣：當時的詩都不說杯子，而說金盞，不說啤酒，而說琼漿或是其他高貴的、但在世界上並不存在的飲料。

① 評論家指格列屈，他寫了一篇死魂靈的評論。

② 見普希金給普希金 五月四日一詩。

普希金想要写一篇諾夫戈罗德的中篇小说瓦吉姆，其中的一个片断有这样一行：“但是篱棚长满了野生的蕁麻。”ТЫН（篱棚）这个字是从古斯拉夫和諾夫戈罗德的生活领域里直接取出来的，它既表现了诗人的大胆，也显示了他的诗的本能。以往的诗人们几乎全要为此字的俗气与呆板吓住的。我们有意从普希金的“中学时代”的诗作中指出这些显然细小的特征，借以指出这未来的俄国诗底改革者和未来的民族诗人。在今天，如果还有人在ТЫН这个字的使用上看出什么大胆来，那就是很奇怪的事情了；不过，我们讲的不是今天，而是以前：今天容易做到的事情，以前却曾是困难的。今天，随便一个打油诗人，都敢于在诗里使用任何一个俄文字了；可是在以前，文字和文体一样，被分为高级和低级的，而冒充趣味高尚的人，则严格地禁止使用后一种字。俄国文学中需要出现有力而大胆的才能，才能扫除这种野蛮的禁忌。现在来看以前的吹毛求疵的批评家对普希金的攻击，未免显得可笑了，——那是如此地细琐和微不足道；但是那些酷评家们却固执地认为自己是纯粹俄文和正确趣味的保护者，而普希金呢，则是俄文的歪曲者，文学及诗的一切坏趣味底引导人。

可以算作语言上的优点的，只有正确、简炼、流畅，这是纵然一个最庸碌的庸才，也可以从按步就班的艰苦锤炼中取得的，可是文体，——这是才能本身，思想本身。文体是思想的浮雕性、可感触性；在文体里表现着整个的人；文体和个性、性格一样，永远是独创的。因此，任何伟大作家都有自己的文体；文体不能分上、

中、下三等：世間有多少偉大的或至少才能卓著的作家，就有多少種文体。從筆迹上可以窺知其人；是否為本人親筆所寫的，從筆迹上就可以看出來，——從文体上則可以窺見偉大的作家，正象從筆鋒上可以認出偉大畫家的繪畫一樣。文体的秘訣在於能把思想表現得如此鮮明而突出，好象那思想是在大理石上描繪和雕刻出來似的。假如一個作家沒有一點文体，他或許能寫出卓越的語言，可是含混及其必然的結果——冗繁，將會給他的文章以嚕蘇的特色，讀起來令人厭倦，讀完了立刻就忘得一干二淨。假如一個作家有文体的話，他的形容詞會是非常明確的，每一個字都適當其位，用不多幾個字就可抓住按其容量說必須用很多字才能表達的思想。讓一個普通的翻譯者去翻譯一個具有文体的外國作家的作品吧，你就會看到，他以他的譯文把原文弄得嚕蘇起來，既沒有傳達原文的力量，也沒有原文那般明確。果戈理充分地具有文体。他不是在寫，而是在描繪；他的辭句和生動的圖畫一樣，閃動在讀者眼前，以其對自然和現實的顯著的忠實性使讀者感到驚訝。

一八四三。一八四三年的俄國文學。

對於普希金，也沒有所謂低級的自然；因此，他並不感覺有任何比喻或對象難於處理，他選用那順手得來的東西，而一切到他手裡的東西，都成了詩的、從而也是美的高貴的東西。例如，這是多么巧妙地從低級自然取來的一個比喻呵：

那忠於信念的人有福了：
假如他的腦筋毫無波折，
假如他能象酒醉的旅客

在安睡时的心情那样平静，①

一八四四。亚历山大·普希金的作品。第五篇。

达吉亚娜和乳媽的談話是完美的艺术底奇迹！这是含有深刻真理的一整出戏。其中异常真实地写出了繾綣于热情之火的俄罗斯的小姐。压抑在内心中的感情时常会发作出来，特别是在怯生的、毫无經驗的热情底初期。对誰宣泄自己的心怀呢？对妹妹？但她不会确实理解她的。乳媽根本不懂得；可是不知为什么，达吉亚娜还是对她說出了自己的秘密，或者，更正确地說，不知为什么她没有把自己的秘密瞒着乳媽。

“……那么，奶媽，

就講講你自己的事情：

你从前可曾有过爱人？”

“別提啦，达妮亚！那年头

我們哪能够談情說愛？

我那去世的婆婆，要是听到，

嘿，早把你攆到九霄云外！”

“那么，你怎么結婚的，奶媽？”

“我們嗎，上帝給配的一对。

我那瓦尼亚比我年輕，

我那时呢，也才一十三岁

算算看，媒人找我的父母

可不是，整說了两个礼拜，

① 見欧根·奥涅金第4章第51节。

到末了，父亲就为我祝福，
我懂得什么呢，吓得直哭，
他们把我的发辮分为两行，
接着，唱着歌，把我領到教堂。
就这样，我嫁到了人家……

这就是真正人民的、真正民族的詩人的笔法！在奶媽的單純的人民語言中，在那毫不瑣屑和庸俗的語言中，勾出了人民的家庭的、內心生活的一幅鮮明而丰滿的图画，表明了人民对于两性关系、爱情和結婚的看法……而这是由偉大詩人順便一笔涂出来的！……这些善良而純朴的詩句是多么优美呵：

“別提啦，达妮亚！那年头
我們哪能够談情說愛？
我那去世的婆婆，要是听到，
嘿，早把你攆到九霄云外！”

可惜的是：我們很多致力于人民性的詩人，他們所缺乏的正是这样的人民性，——他們得到的不过是市場上的破烂而已。

一八四五。亚历山大·普希金的作品。第九篇。

在致俄罗斯一詩中，霍米雅科夫給自己的祖国一个真正慈愛的庭訓：他严誠它驕傲自滿，告訴它要謙卑。他对俄罗斯說：

偉大的羅馬曾經比你
更凶猛；那七个丘陵的皇帝，

鐵的隊伍和野蠻意志的
已經實現的夢想，
寶劍的火焰在阿尔泰的
野蠻人的手里暴躁着。

这是多么輝煌有力而富于詩意的句子呵！連普希金也從沒有寫過這般美得出奇的詩句哩！我們簡直為它迷醉傾倒了；可是，卻沒有迷醉到這種程度，以致不想探詢一下這些奇異的詩句里究竟蘊藏着什麼。因此，我們要斗胆請教隨便一個人——詩人自己也好，我們的讀者也好；這裏的七個丘陵的皇帝怎麼講？七個丘陵是個什麼東西？我們倒也聽說過，羅馬仿佛是建築在七個丘陵上面的；可是誰也沒有聽說它是建築在群山的峰巒上面的。這鐵的隊伍和野蠻意志的已經實現的夢想怎麼講呢？假如是談及鐵的毅力（單數而非多數）的已經實現的夢想，我們還勉強可以了解詩人的意思；可是，何以羅馬人的意志（羅馬民族實際上是以意志為主的民族，正象希臘民族是以美感為主的一樣）是野蠻的呢，我們不懂。意志可以是有力的、不可摧毀的、鐵一般的（甚至還可以是鋼一般的，雖然這是一個相當庸俗的形容詞），驕傲的，不屈的；可是野蠻的（Дикий）……不，我們不懂，完全不懂！……不過，——呵，似乎我們懂了！是的，正是這樣：羅馬人的意志所以變為野蠻的，因為這個字正好和偉大的（Большой）一字押上韻……寶劍的火焰是什麼呢？我們又不懂了！寶劍的鋒利、重量或威力——這我們懂得，可是寶劍的火焰……請問衛護霍米亞科夫君的天才的先生們，你們是不是懂得寶劍的火焰？……

好了，這輝煌有力而富于詩意的詩句不過如此：sic transit

gloria mundi! ①

一八四四。一八四四年的俄国文学。

每一个新出现的偉大作家，都在自己祖國的語言中发掘出新的材料去表現新的意識領域。例如，在文法方面，卢梭和乔治·桑的語言几乎沒有一点区别；可是，另一方面，在对内容的关系上，他們的語言却有着怎样的区别！就这一点而言，俄国語言在普希金之后，由于萊蒙托夫而进展了一大步；它就这样不停地向前进展，直到俄国不再出現偉大的作家为止。

一八四五。B·A·瓦西列夫的文法著述。

別涅季克托夫君以五首小詩安置了自己的肖像-② 讓我們來看看它們，就从第一首詩开始吧

天鵝在水中，在“尊嚴的美中”浮游着，它和詩人展开了非常有趣的会談。別涅季克托夫君問它：

白天鵝，你为什么这样
驕傲地在水上漫游？
你可是作过勇敢的業績？
你可是給了我們好处？

天鵝回答別涅季克托夫君說，它是“在水的晶体里閑散地享受着，”但是它并不是白白地“以世上驕傲的精神培养着的”，因

① 拉丁文，意即：就这样逝去了世上的虛名

② 在俄国文学百家一書中，在每個文藝家的選作之前都印有該作者的小照一幅。因此別林斯基譏諷地說到“以五首小詩安置了自己的肖像”。

为：

我游泳着我的一生，(?)
我在水里把恶意洗净，(?)
地上的污泥没有压上
我的自由的翅膀。
摇一摇——我就变干，
振一振翅膀——就变银白；(?)
蒙上尘埃，我跳到浪里，
潜在水中，又一身洁净。

讀者也許要問：“游泳着我的一生”是什么意思？他或許看不出这一句的涵义；也許，他还不明白，怎样能在水里把任何一个人的、尤其是一只天鵝的恶意洗净呢？因为后者，作为禽类，和恶意是没有关系的，除非是能够用水洗净的污泥。也許，讀者还会觉得后四行是可笑的，它們是有着庸俗調門的辞藻，而其中的第二行是不可解的；但是，我們劝你不要太求全責备吧，不要忘记这一切是鳥儿、是禽兽在講話，它的胡說八道比人的更值得原諒呢。

再往下面，天鵝看到：既然別涅季克托夫君在善意地听它胡扯，并不加以拦阻，——就講起十分荒唐的話来，說什么人从来没有听过天鵝的叫声（就是詩人們尊称为歌唱的），因为：

人不配听
天鵝的优美的歌。

由于这种情况，它，以上提到的那只天鹅，只对着天空歌唱，而且是只在自己死前的一刻。可是，这歌唱并没有妨碍天鹅在适当的时刻安排自己的遗嘱。首先，它要把以自己的羽翼作成的“创造奇迹”的笔赠与诗人，

在世界上，象从乌云里，
从充满灵感的笔下，
洒下了声韵的电闪。

现在清楚了，为什么只有诗人们唱得优美，其他的人都唱得那么讨厌：前者是用天鹅毛的笔写作，而后者都是使用鹅毛笔的。当然，假如我们不反对，好的诗人即或使用鹅毛笔，也容或写出不坏的东西来吧，不过，那还是不及使用天鹅笔的，因为有了这“创造奇迹”的武器，他就成了天鹅的“嘹亮的继承者”了。Avis aus poètes! ①以后，天鹅还遗言说，要把轻软的羽毛从那浮荡着飘忽精灵的僵冷的胸脯取下来，送给美丽的少女作枕头!!在寂静的夜晚，少女在内心的雷雨下，便对这羽毛倾诉了热情之泪底重要的秘密，

被她的呼吸炙烤着，
这羽毛开始呼吸，
并且以轻轻的颤抖
回答狂暴的胸脯。

① 法文，意即：这是对诗人们的警告。

請想一想，一只天鵝可以作出多少好事來呵！何以如此呢？因為它搖一搖，就變黑了；振一振翅膀，就變銀白了；蒙上塵埃，就趕緊跳到波浪里；潛在水中，就什么都干淨俐落！因此，它才對天空歌唱，把筆贈與詩人，羽毛送給美女！以後呢，還是讓它自己對你敘述以後怎樣了吧；它說得這樣動人，我們還願意再聽下去：

我將消隱——在水里，
無所畏懼地滑行。
再不會看到世界的痕迹；
而在水里，在我往往
喜歡潑濺的地方，
將悄悄地映出來
天上靜謐的星光。

然而，這一切產生了什麼？是什麼效果、涵義、思想，——最後，什麼印象會在讀者的腦中呈現呢？沒有，什麼也沒有，有的不過是韻律，還有附在韻律上面的美好的圖畫或景色——樹呵，青草呵，水呵，天鵝呵……你還要什麼呢？不要老是追求意義吧，——有時候，僅僅滿足于韻律也是不礙事的呵

可是，在詩意的一刻，別涅季克托夫君的注意又被如下的事物吸住了：

值得人的戀愛、激動和呻吟的
從女人頭上割下的這束髮辮，
密密的，濃黑的，編成三股，

脫離了坟墓的可怕的幽暗
來到世間，几千年還一絲不紊，
同時，却有多少庄严美丽的发辮
被時間的无情的鋤刀所割亂。

必須承認，人，特別是詩人，總得思索一些什麼。我毫不奇怪，別涅季克托大君說，首飾在地下並沒有霉爛：

金子發着紅光——迷人的金屬！
它誘惑了時間，收買了永恒，
永恒就把不朽的命運賣給它。

這是奇異的措辭，講到金子誘惑時間和收買永恒，仿佛時間是一個女人，而永恒是法院里的書記似的。——這種无可比擬的措辭使我們期望別涅季克托大君有一天之說，花崗石和鐵吓走或震驚了時間和永恒，而未來的這辭句也將和現在的這句子一樣：越是鏗鏘和華麗，越沒有意義。好了，金子在地下不腐爛，這不足為怪，可是，何以發辮也完好無恙？

難道她

也以轄制一切的羈絆制了時間？

而貪婪的永恒帶着淫蕩的笑

也从遠處望着這天賜的姝麗？

一刻比一刻更嚴重了！永恒可以被誘惑和收買！永恒是淫蕩的！多麼沒有廉耻的東西！——下文又如何。下文是象科南斯

基君那样一套陈腐的辞藻：这发辮下的眼睛顛倒过独裁者們，皇帝們，执政官們，折磨过全世界，其中饱含着光明，生命，爱情，灵魂，而且还有“不朽在欢宴着”(??!)等等。这双眼睛在哪儿呢？

一个露齿而笑的骷髏靜靜地
在黃腦壳上露着两个可怕的洞。

这腦壳是哪儿来的？这就关联到“从女人头上割下来”的发辮了。請去詢問詩人們吧！問問他們到底是怎么回事吧！……

在第三首詩中，別涅季克托夫君責备了群众，應該說，他責备得很不錯，要是他不使用象“一幅广闊思潮的画布在情感的色彩下燃燒着”、“迸发火星的韵律的雷声”这类波斯隱喻和諸如此类庸俗的花腔就好了。在第四首詩中，別涅季克托夫君告訴我們，他是怎样純洁地、高尚地望着一个“苗条少女”的胸脯：

我好奇地欣賞这丰腴的高峰的美，
透明的，顫動的，两个丘阜光滑而傾斜。

.....
他在自己的胸中感到了新的感情：
这个純洁繆斯的謨拜者，还没有燒尽
这样的欲望：他要象蟒蛇一般繞住
美人儿，以鷹爪抓住天鵝的酥胸。

这是多么有力的，尤其是，多么优雅而高貴的形象呵！

一六四五 俄国文学名家。

如果在两重人格里有可以認為是冗长的地方，那就是，它往往有同样辞句的完全不必要的重复，例如：“輪到我倒霉的一天了，就这么着，糊里糊涂輪到我倒霉的一天了……这是多么不幸呵！……这是多么恼人的不幸呵……”（三四七頁）。① 加点的字句是完全多余的，而这样的字句在这篇小說里相当的多。

一八四六。彼得堡文集。

柯尔卓夫熟悉而且热爱农民实际上的那种生活，不想粉飾或詩化它。他从这种生活本身发見了它的詩，而不是从修辞学，詩学，冥想，或甚至从自己的幻想中把它找到，——幻想仅仅給他提供了形象来表达从现实得到的内容而已。因此，在他的詩歌里，树皮鞋、破烂的长大襟外衣、蓬乱的胡須、破旧的包脚布等都大胆地出現了，——这一切脏东西在他的笔下都变成了詩底純金。

一八四六。論柯尔卓夫的生活和作品。

恰恰相反，柯尔卓夫無論在情感或表現上从沒有違反过人民性。他的情感总是深刻、强烈而有力的，甚至在它柔弱动人的地方也不流于感伤主义。在表現上他也是忠于俄国精神的。即使在他較差的詩歌里，你也不会看到一个錯誤的俄文辞句；但他最优秀的詩歌却惊人地富于俄国最高級的詩中最华丽最独創的形象。就这方面說，他的語言固然是奇妙的，却也是无法模仿的。除柯尔卓夫以外，你在哪儿、哪个人身上能找到，比如說，象在里哈屈·庫德利亚維奇的两首歌中那样的措辞和形象？除了

① 陀思妥耶夫斯基的两重人格載于1846年祖國記事二月号。

在柯尔卓夫那里，你在哪儿能看到这样的诗行：

白色的胸脯起伏着
象是藍色的小溪——
沒攪动水底的沙子呵。
臉上是火，眼里是霧……
草原暗了，晚霞在燃燒……

打谷場上沒有麦束，
糧仓里沒有一粒谷子；
在院里，在草上，
你可以象球一样打滾。
从家神的小屋里
用帚子扫出垃圾，
把小馬分牽給邻居，
当作自己的本分。

或者，看看鷹的翅膀
是否被系住了？
或者它的道路
是否被擋住了？

別約束吧，讓我任意而行，
我要再住在我意愿住的地方，
不用运气，运气就会好起来，
年青的鬚发快乐地飄揚。

为什么要看世界，
为什么心灵还渴求
要把世界游遍？

一八四六。論柯尔卓夫的生活和作品。

柯尔卓夫的思想的特殊优点在于它的純俄国的、純人民的語言。柯尔卓夫不向才能諂媚，只在必要的时候才求助于这种能力。在思想上，柯尔卓夫是一个俄国平民，他所以要高于自己的階級，不是为了获得社會地位，借以使自己完全摆脱以前的生活領域，而是为了可以看到另一个較高的生活領域。因此，他必須使用自己階級的概念和語言來講說他从远处看到的其他較高的概念；可是，也就因此，他对自己的思想誠懇和忠实到了天真的程度，这构成他主要的优点。虽然柯尔卓夫的詩歌易于為我們的純朴人民所理解，但它在人民看来仍然是比民歌的詩远較為高的一派詩，这就是說，也是較高的一种概念和情感。——所以，它会大大有益于人民的倫理和美学教育。因此，这在純俄国的形象和方式中闡明着的柯尔卓夫的思想——它代表了俄国人民在从事于倫理理想发展中的第一个最高阶段——，对于平民中有才賦的天性應該是极为有益的。

一八四六。論柯尔卓夫的生活和作品。

在这整篇小說陀思妥耶夫斯基的中篇小說主奴里，沒有一个字、一个句子是單純的，生动的：一切都是雕琢、勉強、浮夸、人为而虛假的。这是什么句子呵：奥尔登諾夫被某种无从捉摸的甜蜜而固执的感情鞭打着；他走过一家机智的棺材鋪；他把自

已心愛的人叫作小鴿子、問她是從哪個天空飛到他這天空里來的；可是，夠了，我們恐怕把這篇小說的奇特的句子再征引下去，——那就沒有完了。這算是什么呢？奇怪的東西！不可解的東西！……

一八四八。一八四七年俄國文學一瞥。第二篇。

七 作家和讀者

文学不能沒有讀者群而存在，正象讀者群不能沒有文学而存在一样：这是一个无可爭辯的事实，和二乘二等于四那样可敬的真理相同。可是，我們有沒有讀者群？……在解决这个問題以前，我們首先得規定，什么是讀者群。如果这个辞語是指一定数目的讀書和購書的人，那么，自然，我們是有讀者群的，尽管在整个人口中比重不大；这正象是如果“文学”一詞應該指一定数量的印刷書籍的話，那我們是有文学的，尽管不够多。外省的居民——他們，当然，是可敬的人們——到彼得堡或莫斯科来办事的时候，除了購買一些更重要的物品給太太和儿女們作为禮品以外，也还买書；在馬卡列夫市場上，在作着每年一度的采購，如买茶叶呵，咖啡呵，糖呵，以及其他家庭日用品的时候，他們也备办書籍。我們的杂志找到了訂戶，甚至为数很多：有一个杂志，据說，一度——很早以前了——有过将近五千个訂戶呢。因此，我們是有讀者群的！……可是，有些人却以“讀者群”指那在文学里意識到自己的另一部分人，他們在書写类的作品里发見了自己独特的精神和独特的生活。根据这种意見，——我們也是它的支持者，——讀者群和他們的作家是有着生动的关联的：后者是生产者，前者是消費者；后者是演員，前者是以自己的共鳴和热情奖励演員的觀眾。文学是他們的珍宝、財富；他們評判着文学作品，賦予它們以价值，既不把渺小平庸的作者提高，也

不使真正的才能淹沒無聞。在讀者群看來，閱讀文學作品不是擺脫生活擾攘的喘息，不是在丰美的一餐以後、拿着一杯咖啡、坐在柔軟的安樂椅中的甜蜜的困頓，——不，在他們，閱讀文學作品是 *res publica*，一桩公共的事情，重大的事情，是崇高的精神快樂和蓬勃熱情的源泉。儘管讀者群是由無數人構成的，他們却是一個統一体，有歷史地發展着的、活的、一致的個性，有特定的傾向，興趣和對事物的看法。因此，讀者群把文學看作是自己的，和自己骨肉相連，而不是外來的、偶然塞過來的一堆書籍和雜誌。只要有了讀者群，作家一定會表現出發自人民的世界觀的人民的內容，讀者群就以自己的關心、自己的熱情或不滿的表示來指出：這個或那個作家在他的創作中以怎樣的程度達到了這個崇高的目標。只要有讀者群，就有明確表示出來的社會輿論，就有直截了當的批評，把小麥從莠草區別開來，並對庸劣無才或者招搖撞騙予以斥責。讀者群是文學的最高法庭、最高裁判。

一八四〇。一八四〇年的俄國文學。

只要有了讀者群，“文學家”和“批評家”這兩個名詞就有一定的意義，不是任何只凭想望的人都可以擁有的，只有功勛和勞績才能贏得它們。

一八四〇。一八四〇年的俄國文學。

在口頭文學的領域里，沒有著稱的名字，因為口頭文學的作者永遠是人民。沒有人知道是誰創作朴素而天真的民歌的，那裏面如此鮮明而不雕琢地反映了年青的民族或部落的內在和外在生活中。幼年期的民族也不想知道自己最初的詩人的名字，正象詩

人不想把自己的名字保留到后世一样。在这时期里，詩是本能的要求，而不是为人效力：一个人想歌唱，——于是他唱起来，完全沒有想到自己是——一个詩人。这种歌世世相傳，代代相傳；它随着时代有所改变：有时人們把它截短，有时添长，有时改写，有时把它和别的歌凑在一起，有时用别的歌来补充它：于是从歌形成了叙事詩，这是只有人民才称得起是它的作者的。因此，很明显，为什么当文献家关心到詩作品的时候，沒有把它們作者的名字留傳下来，以致我們不知道尼泊龙歌①和其他同类詩的作者的名字。至于文学，那就是另一回事了：从事于文学活动的不是人民，而是各別的人，他以自己的心智活动表达民族精神的各个方面。个性在文学里具有充分的权利，文学的各个时代总是以人的名字划分着。文学形成了心智活动的一个特别的、独立的領域，它的存在和权利是为整个社会所承認的。文学永远依賴着公众，它从社会輿論得到自己的肯定地位。它不仅仅存在于隱士或避世的学者的孤灯之下，还公开地存在于光天化日底下。它不仅仅維持在象一种秘密社团似的一圈崇拜者或少数爱好者的关注上面，它还必得受到整个民族、至少是代表这一民族的有教养的阶层的注意。文学是整个社会的财产，社会通过它，在自覺的艺术的形式中，重又感受到那由于它自己的直接存在而引起的一切。社会在文学里看到自己被提升到理想的、被带进意識界里的现实生活。因此，通常喚作文学时代或时期的文学发展阶段，反映一个民族的历史发展阶段，——在这种情形下，文学說明了民族的政治历史，正象历史說明着文学一样。例如，法国十八世紀的历史首先就是包括在法国这一时代的文学之中

① 尼泊龙歌是十三世紀初的德国民間叙事詩。

的。

一八四一。“文学”一詞的概括的意义。

文学，就这一詞的精确含义而言，应该指在一个民族的理智和幻想的文字创作中、被历史地表现出来的民族意识；——而且，既然这种意识是一个民族生活的最高表现，那么，文学也就应该是公共的财产，一种对大家同样关切、被大家同样注意、为大家同样理解的东西。一句话，文学对于人民，应该又是戏台，又是在台上演出的戏；而人民对于文学，应该是专心看戏的观众。讓我們重复一遍說，为了这，最好的媒介是书籍的印刷，——可是，尽管如此，就公众性而言，古希腊文学比近代任何国家的文学——連法国包括在內——几乎更接近我們的定义，尽管希腊人是不知有印刷术的。希腊人的生活，無論在政治、国事、社会、宗教、艺术或学术方面，即使在沒有书籍印刷的情况下，也是极为普遍的，以致在近世如此推崇的书籍印刷，也許反倒違背了希腊人的公开性的精神与特色呢。希腊詩人的作品虽然也存在于書写的文字中，但是希腊人所傾心的仍旧是生动的口述而非死板的文字，他們爱听甚于爱讀。

一八四一。“文学”一詞的概括的意义。

在《陀思妥耶夫斯基的》两重人格里，还有一个重要的缺点：就是它的奇幻的色彩。在我們今天，奇幻的事物只能出現在精神病院，而不是在文学里，它是医生而非詩人的职责。由于这种理由，欣賞两重人格的只是少数的艺术鉴赏家；对于他們，文学作品不仅是欣賞的对象，也是研究的对象。但讀者群不是由鉴赏家构成的，必須有一般的、只讀自己直接喜欢的东西的讀

者，他們不去思索为什么这使他們喜欢，而一旦它使他們厌倦时，就立刻把書合上，也說不出那不合胃口的緣故。为鑑識家所喜欢的而为大多数人所不喜欢的作品可能有它自己的优点；可是真正好的作品必然是为双方都喜欢的，或者至少是为前者所喜欢、也为后者所閱讀的东西：果戈理就不曾为大家都喜欢，可是大家仍旧在讀他。

一八四六。一八四六年俄国文学一瞥。

八 文学批評

別林斯基以和藹的謙虛和同情的溫暖來鼓勵他認為有才能的新進作家，扶助他們最初的進展；可是，對他們往後的創作他就嚴格起來，無情地指出他們的缺點、以一視同仁的公正態度駁斥或者贊揚。

И·С·屠格涅夫。回憶別林斯基。

……批評的任務和對詩人作品的真正評價，應該具有兩個目的：一是確定所分析的作品的性質，一是指出這些作品使其作者在文學代表者圈子中所占據的地位。

一八三五。論俄國中篇小說和果戈理君的中篇小說。

因此，在我看來，批評家應該解決的首要問題是——這篇作品確是優美的嗎？這個作者確是詩人嗎？如果這個問題得到解決，對作品的性質和重要性自然而然就有了解答。

一八三五。論俄國中篇小說和果戈理君的中篇小說。

我衷心同情任何高貴的事業，並且要盡我的棉薄之力去助長祖國文學的成功；但是，我願意充分保留我的意見的自由，絕不肯為了任何緣故，使自己受制於任何個人的或生活上的關聯。

一八三七。給A·A·克拉耶夫斯基的一封信。

……在我看来，說你所不想說的話，用自己的信念投机，这不仅不如沉默和忍受貧困，甚至不如干干净净地死掉

一八三七。給 A · A · 克拉耶夫斯基的一封信。

除了不相信德国人外，还不要相信两个人——米歇里·巴枯宁和卡特科夫。不要相信前者，因为自然沒有賦予他美学情感，他是用脑子去感受艺术，而沒有心灵的参与，而这，几乎比用脚去理解艺术还更坏。

一八四〇。給 B · II · 鮑特金的信。

批評底职责不是証明某某作品是否为詩的或非詩的：这类問題不是由批評底証明、而是由讀者的直接感觉所决定的；批評底职责不在于指出某一作品的詩的成就，而是要指出它的詩的成就的程度，它的思想、丰满和完整来。

一八四一。論人民的詩。

有两种說出新的真理的方法。一种是模棱两可的，仿佛不想違背公众的意見，暗示多于肯定；其中的真理只能为少数人所理解，而对于群众，則是用謙虛的句子如：如果我們敢于这样想，如果容許我們这样说，如果我們是不錯的話等等隱蔽起来。另一种說出真理的方法是率直而尖銳的，說話的人以真理傳播者的身分出現，完全忘了自己，极端蔑視怯懦的保留和模棱两可的暗示，因为这种話使每一方都可以引为己用，其中显然有討好双方的卑劣的愿望。“誰不贊成我，就是反对我，”——这是喜欢率直而大胆地說出真理、只关心于真理、不管別人对自己怎样講

的人們的座右銘……批評底目標既然是真理，批評也就常常有兩種：模稜兩可的和率直的。一個偉大的才能出現了，群眾還不認識他的偉大，因為他的名字還不曾常常被提起過，——於是模稜兩可的批評用最謹慎的辭句向“最可敬的讀者們”報導說：一個具有卓越才賦的人出現了，他，自然，還沒有象輿論已經肯定的甲、乙、丙等君那樣高度的天才，可是，儘管不能和他們媲美，也仍舊有資格引起大家的注意；它又順便提到，甲、乙、丙等君的天才的意義雖然無可置疑，可是他們也不無缺點，因為“在太陽和月亮上面也是有黑點”的；順便又征引新作家的文章，對於作家本人不贊一辭，也不肯定地斷言引文的優點，可是卻以頌揚的口氣談着它，讓這篇模稜兩可的批評底背面思想透露給極少數的人，意思是新作家高於甲、乙、丙等君的所有天才，而群眾也欣然同意於這篇模稜兩可的批評，認為新作家很可能不是沒有才能的，隨後便忘記了新作家，也忘記了這模稜兩可的批評，又去崇拜善良的群眾早已記得爛熟的那些天才的名字。我們不知道這樣的批評裨益到什麼程度，即或我們認為，也許，它是有益處的，可是既然人不能改變自己的天性，那麼，我們得承認，我們也不能克服我們對於模稜兩可的批評的厭惡，就象我們厭惡一切模稜兩可的東西，厭惡有些人由於渺小的自尊心，不願意在真理底辨識上居於人後，可是又害怕若果表示比別人知道得多，就會損傷很多人的渺小的自尊心，於是便局限於謙恭而善意地討好雙方。……率直而大膽的批評却不是這樣：當它在青年作者的第一部作品里看到尚未成形的、還不能為大家覺察到的一種巨大的力量時，它就為這偉大的現象而歡欣鼓舞，率直地宣稱它是搖籃中的赫久里斯，能以幼小的手有力地扼死偏心的或淺陋無遠見的批評家們所庇護的好嫉妒的小才們……於是文壇上

的一伙人和公众，都会对这可怜的“率直的”批評嗤之以鼻。可是，在这嘲笑和戏謔里却没有平和之气，没有安心的欢笑；相反地，其中有一种不安和无力的焦虑，充滿着敌意和憎恨。这是不难理解的：“率直的批評”并不以宣告新作家的前程远大为满足；不，在这种时机上，它会以自己特有的爽直表示：甲、乙、丙君等輩甚至从来也不是什么才能卓著的先生們；他們的声誉不过建立在輿論的幼稚上面，又由于輿論的懶惰的停滯，由于习惯以及其他純外在的原因而維持下来；其中一个人高居于以矯揉造作的感情和浮夸囂張的辭句构成的高蹺上面，用幼稚的虛构来誹謗现实；另一个人墮入相反的极端，用污泥涂滿自己粗糙的图画，杂以外省的幽默；还有第三个、第四个、第五个，如此类推……就这样展开了旧意見和新意見的斗争，成見、激情、偏見和真理之間的斗争（这是“率直的批評”最常遇到、而他也最不想与聞的一种斗争）……

一八四二。乞乞科夫的經歷或死魂灵。

分析和研究的精神是我們时代的精神，现在，一切都得听从批評，連批評本身也包括在內。我們这时代不无条件地接受任何东西，不相信权威，推翻了傳統；然而，它并不是本于前一世紀的精神和命意这样来作的，前一世紀几乎直到它的末叶，只会破坏而不会建設；与此相反，我們的时代却渴望信念，对真理如飢如渴地追尋着。

一八四二。关于眞理的話。

很多人把批評理解为或是誹謗所見到的現象——或是把現象中喜好和不喜好的东西区别开来，——这是关于批評的最鄙陋

的見解！在个人的喜好、信念和直覺上面，不可能肯定或否定任何东西：判断需要理性，不需要个人，个人應該代表人类的理性，而不是代表自己去判断的。这样的說法：“我喜欢它，我不喜欢它”在論及食物、酒、跑馬和猎犬等等的时候，也許有它的分量；在这儿，它甚至可以有它自己的权威。但是，如果問題是关于历史現象、科学、艺术、道德，——那么，任何所謂我，只基于自己的感觉和意見、武断而毫无根据地判断着的我，会令人想起精神病院里的不幸的病人，他头戴著紙作的王冠，庄严而成績卓著地治理著假想的人民，判处死刑或寬赦，宣战或媾和，好在沒有人会干涉他这种天真的举动。批評——这意味着要在各别的現象里去探寻并显示該現象所据以出現的一般的精神法則，并且要确定个别現象和它的理想之間的生动的、有机的关系密切到什么程度。有些現象在个体中充分表現了一般，在具体中充分表現了理想，也有些現象只在一定的程度上表現出这种个体和一般的統一，还有些現象只是仿佛有这种統一，实則是沒有的；因此，批評就不能只是无条件地責难，或只是夸奖一些、再責备一些，有时應該是只限于贊揚的。在我們这儿，在罗斯，特别是批評，在大众的眼目中变成了这样一种概念：批評——在很多人看来就是辱罵，批評文字和檄文是一回事。此外，有人把諷刺和誣蔑性的文章叫作批評；在外省，在社会的中間阶层里，人們則把物議、流言和誹謗叫作批評。这样地理解批評，就等于把司法和控告混淆起来，却忘了公理。同样，批評也不能仅仅限于艺术，虽然它的名字比較常常用在艺术方面。Критика（批評）源于希腊文的一个字，意指“判断”；因而在广泛的意义上說，批評就是判断。所以，不仅有对于艺术和文学作品的批評，也有对科学、历史、道德等等事項的批評。例如，路德①是針對天主教的批評

家，犹如鮑修艾是历史的批評家，伏尔泰是封建欧洲的批評家一样。

批評永远是和它所批評的現象相适应的；因此，批評是现实底意識。举例說，布阿罗②、巴特、拉加爾普③的作品是什么呢？那是对高乃依、拉辛、莫里哀、拉封登的作品中直接（作为現象，作为现实）反映出来的东西底清楚的意識。这儿并不是艺术促成批評或批評促成艺术，而是两者都发自时代的一种普遍精神。两者同样是时代底意識；不过批評是哲学的意識，艺术是直接的意識而已。两者有同一个内容；差别只在形式上面。批評的重要性就包括在这种情况里，特别是对于我們这时代，这主要是思考和判断的、从而也是批評的时代。时代精神在我們今天的批評里，比在任何其他方面都表現得更清晰，我們今天的艺术是什么？——是社会的評論和分析，从而也就是批評。現在，思考的因素甚至和艺术的因素融和在一起了，——对于我們时代來說，如果一篇艺术作品只是为了描写生活而描写生活，沒有任何强有力的、发自时代的主导思想的主观冲动，如果它不是痛苦的哀号或热情的贊美，既不是問題的提出，也不是問題的回答，那么，这篇作品便是死的。这样看来，說批評是现代文化界的独裁女皇，还有什么奇怪呢？如今，关于偉大作品的評論，其重要性不在偉大作品本身之下。無論你关于偉大作品怎样說，或說些什么，——請相信吧，它就会很快地被閱讀，激起热情、智力、談論。也不可能不如此：对于我們，只是欣賞还不够，——我們還想求知；沒有智識，我們就談不到欣賞。假如有人說，某某作品

① 路德(1483—1546)：德國宗教改革运动的著名活动家。

② 布阿罗(1636—1711)：法國詩人和古典主义理論家。

③ 拉加爾普(1739—1803)：法國劇作家和古典主义理論家。

使他很兴奋，可是却不能解释这种快感，追究不出快感的原因何在，这种人就是自欺欺人。由不能理解的艺术作品所引起的兴奋是痛苦的兴奋。现在，这不仅表现在个别的人身上，也表现在群众之中。

一八四二。关于批评的话。……A·尼基金科。第一篇。

这位善于辞令的演说家当谈到作为演说的主要对象的批评本身时，他把批评分为三类：个人的，分析的，哲学的或者主要是艺术的。

我们感觉，个人的批评，照论者所给它的涵义来看，既不是类，也不是型，只不过是批评的滥用。个人的批评可以分为两种——真挚的和偏见的。前者往往赢得人的注意。它出自这样一些批评家，他们不明当代艺术理论的状况，也不知道艺术和社会的关系，可是仍旧本诸自己的看法、直感和兴趣，说一些自己的话。这是善意而愚昧的批评，它以为世界是从它开始的，它以前便是什么都没有。假如这种批评家有天赋的、尽管是不发达的智力，也有感情和心灵的话，——在他的批评里或可遇到常识和热情的闪烁，不过混杂了很多似是而非之论，很多久已冷漠的理由和忘掉的幻象（因为一切以自己为出发点的人是不能说出新幻象来的）；一切在他是不明确的、含糊的。这种批评家往往在多产而烦琐的一伙杂感家中可以遇到，他们由于无知而麻痹了的才能引起人的真挚的怜悯。假如这种基于个人信念的批评家，不但无知，而且是一个肤浅的人，——那就快把他领到报纸杂感家的一伙里去吧，在那儿，伟大的作家们正在从文法和刊误上面来发议论，而且，请看在一切神圣事物的面上，把他们的话多多使用在酒店和糖果店、刀剑商和净水机器的广告上面吧。

这是文坛上的微菌，不屑于一提的……

在論及个人的批評时，这位演說家专指怀有个人偏見的批評，他有力地、生动地、但却以过于空泛的特征把这种批評刻画了出来——这，自然，是由于庆祝会的官方性質，使演說不能透露任何可以供作暗示或引用的东西。如果我们把善意的、真挚的个人批評的騎士們，当他們以肤浅无知为自己特色的时候，唤作微菌，那么，怀有偏見的个人批評的勇士們，就可以称为文坛上的蝗虫。②这种批評家越是聪明，对于尚未确立起来的社会趣味就越有害：因为这种批評家在文学上的厚顏无耻是没有边际的，他可以不受斥責地揶揄公众，告訴公众說，智力“欺騙”了人类，美德是有益的偏見，而苏格拉底則是一个以自己想象的精灵“欺騙”了希腊人的狡猾的騙子；他可以一面对公众頌揚中庸，一面却以无耻的謊言貶低真正的才能，或者講着自己的才能与德性，非議自己的敌人為无知、恶毒和愚蠢，等等。

一八四二。关于批評的話……A·尼基金科。第一篇。

……的确，分析的批評，用那位演說家給它的称呼，或者象法国和德国称呼它的那樣——历史的批評，是必要的。特別在今天，当我們的世紀有了肯定的历史傾向的时候，忽略这种批評就意味着扼杀了艺术，或者更貼切地說，把批評庸俗化起来。每件艺术作品必須一成不变地和时代、和当时的历史关联起来，从艺术家和社会的关系上面去考察；研究艺术家的生活及性格等等也常常有助于理解他的創作。但另一方面，也不能將艺术本身的美学要求置于一顧。我們还要說，确定作品的文学上的优劣

① 指布尔加林。

② 这以下，別林斯基講的是森珂夫斯基。

程度，應該是批評家的第一步工作。當一部作品經不住美學分析的時候，也就不值得對它作歷史的批評了；因為如果一部藝術作品缺乏迫切的歷史內容，如果其中是以藝術本身為目的的話，——那它還可以具有相對的、儘管是片面的優點；可是，假如它只有生動的當代的旨趣，卻沒有創造和自由的靈感的印記，那麼，它就絕沒有任何價值，其中生動的旨趣既然是強制表現在與它格格不入的形式里，也成了荒唐無稽的東西。由此可見，把批評分為不同的種類是沒有意義的，最好是只承認一種批評，讓這種批評來判斷藝術所表現出來的現實中的一切因素和方面。只是歷史的而非美學的批評，或者反過來，只是美學的而非歷史的批評，這就是片面的，從而也是錯誤的。批評應該是整個的，其中見解的多面性應該出自一個共同的源流，一個系統，一種藝術的觀點。這將是我們現代的批評，在這里面，多種複雜的因素並不象以前似地，導向細節和局部，而是導向一致性和整體性。至於“分析的”這個字，它源自 Анализ（分析）一字，意指折開、解剖，這是無論什麼樣的批評——歷史的或藝術的——都是必有的特點。

一八四二。關於批評的話。

有過一個時期，對於各別詩句的評語構成了俄國的批評。“多么和諧的詩句呵！詩人在使用形聲字上面多么成功呵：在這一句詩里，可以聽到雷的轟鳴和風的怒吼！可是下面一句音調不佳，使人聽來不舒服，並且在否定小品詞 He（不）之後，用了第四格而非第二格。在這一句詩里，重音音符不對了，短尾字太多了些；當然，寫詩的人們是可以有詩底自由的，不過也得有一個限度。呵，這句詩多么卓越地表現了牧女的溫柔，她的答語是多么單純無邪！”在那美好的往昔，我們嚴刻的批評家們就如此

或类乎如此地批評着詩人。从本世紀的二十年代起，批評的方法开始不同了。代替哲理的、文法的和声韵的按語，代替断章取义地对个别詩句的褒或貶，人們开始对一篇詩作品的各別部分作美学的評論說：这一个性格是一以貫之的，那一个則不是；这一处的戏剧性或抒情性美妙动人，而那一处显得薄弱，等等。这种批評是进了一大步；不过，現在它也已經不再令人滿意。如今所要求于批評的是，不要陶醉于局部，应该对艺术作品整体进行評價，剖开作品的思想，指出这个思想和它的表現处于怎样的关系，形式的美在什么程度上体现了思想的真实性，思想的真实性又在什么程度上助成了形式的美。假如問題是关于一个詩人的全部詩創作的話，那就要求現代的批評不要作类似下面的这种呼号：“某君的这篇哀歌多么富于心灵和感情呵！他这篇頌詩多么深刻而有力呵！他的敘事詩充滿了怎样惊心动魄的情景！他的戏剧中的性格多么真实地一貫！”不，对于現代批評所要求的是，它須在詩人的作品中剖解并指出他的精神，从作品中找出主宰詩人一生及一生思想的主导思想，把他內在的冥想和他的真情宣示并明白地解說出来。

一八四二。巴拉廷斯基的詩。

一个詩人的作品越是多种多样，批評就越應該致力于确定那些作品彼此之間相对的优点。在这种情况下，批評必須考虑：詩人的哪些作品为他的同时代人所喜欢，哪些作品是为他們特別推崇的；还有，哪些作品是詩人自己特別重視的，或者主要基于哪些作品他对艺术作出了自己的貢獻。可是，批評所以要获知这些情况，并根据他們作出自己的判断来，这是只有当这些情况不違反用以衡量一切詩作品的优点（就是說它們的真实性）的最高

准則的時候才允許的。有時候，詩人本上自己時代的精神，特別重視他的一些冰冷枯燥的、只有理性而無情感和幻想活躍其中的作品。這種情形也見於詩人同時代人的看法上，經常是作品的内容或主題使他們患了這種錯覺。他們沒有想到，詩的主題儘管重要，偉大，甚至神聖，那篇詩仍舊可能是很壞的詩。

一八四三。杰爾查文的作品。第二篇。

當社會產生了新的要求，當社會的性質改變了，新的思想占據着它的頭腦，由於動蕩的社會生活的一切因素的匯合而產生的新的憂郁和希望激動着心靈，——在這種時際，所有的人開始感覺，普希金固然無論現在和將來都不會喪失他作為偉大詩人的意義，可是，他仍舊是一個自己時代的詩人，而那個時代已經過去了，那個時代已經被另一個時代所代替，在這另一個時代里，人們已經有着不同的憧憬、想法和要求了。由於這，普希金在他的後代人眼中看來，已經具有兩重面貌：不管他過去是怎樣，對於現在和將來，他已經不是一個絕對偉大的詩人了，而是一個具備絕對優點和時代優點的詩人，有着藝術的意義和歷史的意義，——一句話，他已經是这样的——一個詩人，僅僅在一方面屬於現在和將來，能或多或少地滿足現在和將來的人們，而在另一方面，就是在那較大的、更有意義的一方面來說，他充分滿足過自己的時代，那時代是他充分表現過的，可是對於我們——那時代已經過去了。的確，普希金是屬於那些創造的天才、那些偉大的歷史天性之中的，可以一面為現在工作，一面預見將來，因此不能僅僅屬於過去；可是，健全的批評底任務也同樣在於此：它應該不僅為現在，也為將來確定詩人的意義，確定他的歷史的和絕對藝術的意義。不過，這一任務往往不能靠純智慧來

解决；它的解决必須是社会历史进展的结果。越是高級的現象，越富于生命，而越是富于生命的現象，对它的認識就越得依靠生活本身的运动和进展。幸运的是，为了贊揚普希金和証明他的偉大，我們可以說，在他出現于詩壇的時候，他不仅遇到輕率的热狂所发的絕对的贊揚，也遇到了这样一些人的冷酷的指責：他們在他的詩的声誉中看出旧的文学概念的死亡，以及自己精神的同归于尽，——我們可以說，这种急躁的頌揚和責难的評語，無論在他生前或死后，都沒有停歇过一刻，他的每篇新作都成了公众和文壇上权威的法官們爭吵的症結。現在，这种吵鬧声是平息下来了；这表示普希金已經有了自己的后代人，因为这种意見上的激忿的爭吵，只有当同时代人討論到近在咫尺的論題时才会存在，由于这些論題太迫近了，以致他們沒有力量看得清楚而完全。当代人的裁判往往是偏頗的；不过那偏頗往往有它自己合情合理的原由，要解釋这原由也是真正的批評的一个任务。

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第一篇。

自然，在我們注視祖國的文学进程的时候，我們往往得在过去情况中去追尋現在情况的原由，看出现象之間的历史的联系来。我們对普希金越是多加思考，越会深刻地看到他和过去以及現在的俄国文学之間的活的联系，而且相信，評論普希金就意味着評論整个俄国文学：因为正象普希金以前的俄国作家們解釋了普希金的存在一样，他也解釋了他以后的作家們的存在。

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第一篇。

可是，批評底眼實完全不在于宣告一个作家是偉大的才能

或天才：这是社会輿論、而不是批評的責任。批評的責任是——通过分析，把社会輿論引向自觉，指出才能或天才的意义，确定那构成他的作品的独特性质的、使他得以丰富祖国文学和社会生活的生气勃勃的因素

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第一篇

抱着批評的态度来评价象普希金这样一个詩人——这是非同小可的工作，尤其是，关于他，过去虽然费过不少笔墨，正确的叙述却不多。人們經常贊叹于他的个别的章句和部分，或是非难他的个别的缺点，——因此，描述普希金的詩的特色、确定他作为俄国詩人的意义，指出他对于同时代和后代人們的影响，他和他以前及以后的詩人們的历史联系，——这意味着从事于一件嶄新的工作。

一八四三。亚历山大·普希金的作品。第四篇。

在我們着手研究普希金的那些具有独创性的作品以前，我們認為有必要說明我們对于批評的一般看法。直到现在，在俄国文学里存在着两种批評方法。第一种方法是挑出作品的局部的优点和缺点，往往从作品里征引它精彩的或拙劣的章句，予以贊揚或非議，可是对于整个作品、对于作品的精神和思想却一点也沒有加以注意。卡拉姆辛和馬卡洛夫——前者以他对鮑格且諾維奇作品的选輯，后者以其对德米特利耶夫作品的选輯——使俄国文学認識到了这种方法。显然，这种方法是肤淺而煩瑣的，甚至是錯誤的，因为假如批評只着眼于詩作品的各別部分而不把各部分关联到整体去，那么，鉴于个人趣味的武断，就必然会把好的看成坏的，坏的看成好的。类似这样的批評只能在文体

論的时代，当人們只从語言和文体上面去觀察作品、贊叹于佳句、精采的詩行和巧妙的形声等等的时候才存在的。如今，这类批評变得很容易，因为要想把好的詩句从坏的或普通的詩句挑选出来，現在无須太多高尚的趣味，只要有素养和文学的敏感就够了。不过，既然世間的一切都是从头开始的，这种批評在它自己的时代也曾是必要的、良好的，而何况在那个时代，并不是任何人都能把它弄得好，作得好的只有那些具备智慧、才能和修养的人們。俄国批評随着梅尔茲列亚科夫开始了新的时期：他不忙于評論各別的詩行和章句，而是研究情节和整个作品的布局，談論那包括在一个作家的一切創作之中的作家精神。对于俄国批評，这是有意义的一步进展，尤其是梅尔茲列亚科夫以热情、說理和出色的雄辯置于他的批評中。可是，尽管如此，他的批評是沒有成果的，因为沒有时代性：他把批評建立在巴特、布雷尔、拉加尔普、艾申布尔格①等人身上，而这些人不到五年，便已經在俄国本土上过时了。从二十年代起，俄国批評开始号召要有哲学和严肃的見解。它已經不再贊叹于成功的形声辞句、美丽的詩行或巧妙的文辞了，而是开始講着人民性、时代的要求、浪漫主义以及諸如此类从未听說过的新鮮事物。这对于俄国批評也是重要的一步进展，因为，即使批評界对这以陌生的口音复述着的要求还理解得模糊不清，但是，俄国批評却因此而成了对文学上伪古典主义傾向的充滿生气的反抗。此外，它还摧毁了文学界那些死气沉沉、以名字代替了思想的权威底屏障。例如，尽管梅尔茲列亚科夫有怎样的聪明才智、学識和教养，他还是真誠地認為赫拉斯科夫、苏瑪罗科夫和彼得罗夫是偉大的詩人呢。而浪漫

① 巴特，德国十八世紀的艺术理論家。拉加尔普（1740—1803）：法国批評家。艾申布尔格（1743—1820）：德国文学史家。布雷尔不詳。

主义批評却敢于首先在这些作家身上說出真理来，并且將他們泥塑的偶像推下宝座，以致在今天，这些偶像都倒塌了；他們原来不是青銅，不是大理石，而是泥土！自然，正象梅尔茲列亚科夫的伪古典主义的批評，由于其陈腐迟鈍，不能辨别真实的詩人杰尔查文和詞藻詩人罗蒙諾索夫的不同，巨大的詩人杰尔查文和平庸的詩作者苏瑪罗科夫①、彼得罗夫②与赫拉斯科夫③的不同，富于独創才能的馮維辛和冷峻的、轉借异邦灵感的克尼亚式宁的不同，人民的天才寓言家克雷洛夫和富于才气的拉封登寓言翻譯者和模仿者德米特利耶夫的不同一样，自居为浪漫主义的批評由于自己年青气盛和暴躁，也不能看出在普希金和追随他的灿烂的、甚至毫不灿烂的大小才能等之間的无限的区别来；后者和前者一样，在短短的期間内，制造了很多瓷的和洋磁的小小雕象去代替那些巨大的泥菩薩。可是，尽管如此，浪漫主义批評却把才智及幻想从权威和严謹条例底削足适履的限制之下解放出来，赋予了他們广大的天地。浪漫主义批評的富于生命力，可以由下面一个事实得到最好的証明，就是：它繼續了將近十年，并且从而誕生了另一种更严格的、虽然不是更肯定和明确的批評。在三十年代之間，特別在这以后，俄国批評开始講着另一种腔調和語言。它更頑固地要求哲学观点；順便或不順便地，它开始征引不仅仅是讓·保尔·里希特、席勒、康德和謝林，而且征引着柏拉图，談起美学理論来，对于普希金和他的詩派則

① 苏瑪罗科夫 (1717—1788)：俄国作家，俄国著名寓言家、台代表之一。

② 彼得罗夫 (1736—1799)，俄国詩人。

③ 赫拉斯科夫 (1733—1807)：俄国作家，古典主义的作家。

汹汹地反責！①甚至几年以来都在宣称普希金是北方的拜倫（仿佛英国的拜倫不是生于北欧、而是长在南方似的）和当代人类代表的浪漫主义批評也背叛了普希金，說他缺乏严肃的見解，落在时代后面了。②……尽管这一事实有其可笑的一面，却不能不承認这是前进的一大步，不能不同意于这种严正的要求。可笑之处是在于这一要求底模糊和薄弱，同时却以如此严峻、如此教授般的庄重口吻提了出来。

于是，人們期待于詩人的，不是他的天性和时代要求所加于他的使命，而是要他去証实批評家先生們所規劃的理論，一假如詩人的作品不是正好符合批評家的理論格局的話，批評家就要拖住作品的脚往外拉长，或者就把脚鋸短（甚至把头砍去，看情况而定），不然就終于宣称詩人是渺不足道的，沒有严肃的見解，落在时代后面了。例如，三十年代有一位“渊博”的批評家把普希金和拜倫相比較：他发見普希金叙事詩的主人公和拜倫叙事詩的主人公比較起来，有如小鬼之于撒旦一样，于是普希金什么都不行了。这位渊博的批評家从来沒有想到，普希金沒有学拜倫，就象拜倫沒有学荷馬一样，普希金應該作为普希金、而不作为拜倫来观察。这位渊博的批評家为拜倫叙事詩形式的表面边似所欺蒙，全不曾想到在普希金和拜倫之間，在才能的倾向与精神上面沒有一点共同的地方，从而在这里去作任何比較都是不适当的。还有一位不是渊博的、但却有着严肃見解的批評家宣称，普希金所以失寵，因为他不合时宜了，就是說不合于批評家的模糊而不确定的理論了。在这以后，終于很快地出現了第

① 納杰日金在1828—1829年刊，在歐洲學報（Европейский вестник）发表了一篇文章反对浪漫主义。

② 波列伏依在莫斯科電訊上发表过这种議論。

个批評家，^①他是博學的、無論談到哪一個俄國詩人，都必和那些與俄國詩人沒有而且也不可能有一點共同之处的意大利詩人作比較。因此，假如偽古典主義批評之所以錯誤，是由于只依據古老的權威，一點也不理會新的現象和事物；而自居于浪漫主義的批評之所以薄弱，是由于來不及認識新的權威，或認識得太膚淺，只捕風捉影而不研究；——那麼，三十年代的批評之所以沒有基礎，是因為它和很多理論及典范有了太多折衷的認識的緣故。

一八四四。亞歷山大·普希金的作品。第五篇。

至于我們，我們評價文學作品的時候，首先是看作品的執行（Выполнение）如何，以後再看內容、主題和目的。特別是當兩部作品在執行上面都同樣好的時候，應該注意到後者，以便決定作品的相對價值。所以，對於我們，克雷洛夫的最優秀的寓言之一勝過奧澤洛夫^②的所有悲劇，儘管這些悲劇有其自己的優點；可是，克雷洛夫的最優秀的寓言卻不能在重要性上和——舉例說——普希金的奧涅金相比；在這兒，奧涅金的優越使它和寓言之間有着巨大的難以衡量的差別，——這種差別不在於形式，或者更確切地說，不在於執行上面，而是在內容和主題上面。

一八四五。彼得堡的生理學。第二部。

我們的文學已經渡過了它的充滿贊揚和無意識叫喊的熱狂沉醉的時期。現在，人們要求批評家平和地、清醒地說出他怎樣理解一篇詩作品；至于他從其中所獲得的興奮和快樂，卻沒有人

① 指類似納杰日金、波列沃依和歌維辽夫這樣的批評家。

② 奧澤洛夫（1769—1816）：俄國作家，劇作家。

想要知道：那不过是他私自的事情罢了。

一八四六。彼得堡文集。

……只想和詩人及其作品打交道的純美学的批評，既不注
意詩人是在何时何地写作的，也不管那促使他走上詩坛并对他
的詩創作发生影响的一些境况，——現在，这种批評已經喪失了
任何威信，变为无能为力了。

一八四七。一八四七年俄国文学一瞥。第一篇。

譯 后 記

本書是從俄國作家論文學著作（一九五四年出版）中關於別林斯基的部分譯出來的。在一九三九年，蘇聯還出版過俄國作家論文學一書，俄國作家論文學著作在性質上和前一本書有所不同，它在範圍上是更緊縮的，目的是更实际的，編者在序言中有一段話解釋說：“……我們的選集不要求、而且也不可能要求全面，更不想以勾勒出過去作家們的文學及美學見解的整幅圖畫為己任；對於這，只有一條途徑——就是去研究每個作家的全部遺產，包括他的藝術作品、論文和書信等等在內。我們這個選集的目的在於使讀者看到俄國作家關於文學著作的立論的深刻與豐富，從而鼓舞他將來從事於原作的全部研究。自然，對於文學有熱烈興趣的讀者會這樣作的，但也有一些讀者會把這種摘錄性的選集作為認識某些問題的極限，或者把它當作叢書，以備無須自己費事、從中征引現成的章句之用。”

本書的用意大致如此。它的優點一方面是扼要地將別林斯基的文學及美學思想介紹出來，省得一般讀者去讀字數三四十倍之多的別林斯基全集；另一方面，它將別林斯基的重要見解按照文學上的基本問題系統地歸納和羅列起來，使有助於理解和研究這位偉大批評家的思想及其發展。編者在序中提到，這樣的書是為蘇聯讀者及青年作家所急需的；對於我國的讀者，它的需要自然也是不待言的。

譯者能力有限，又沒有研究過別林斯基的全部作品，因此，在這種片段的翻譯中，可能有由於全面理解不夠或其他原因而致譯得不妥的地方，希望讀者隨時指正。有些片段曾參照已有的譯文，特別是時代出版社的別林斯基選集兩冊（滿濤譯）。原文中有些片段（“詩藝”中有一段，“語言和風格”中有數段），由於全部涉及俄文聲韻或俄文用字的問題，在遑譯時略去了。本書中有些名詞，譯者想在這裡就自己的理解說明一下。別林斯基所謂的“詩人”，不一定是寫詩的人，而往往泛指“文學家”。因為在別林斯基寫作的時期，“文學”的涵義尚未確定，他乃沿用古稱的“詩”（поэзия）來指我們現在所謂的文學或藝術文學（包括詩歌、戲劇、小說等）。絕不能把這裡的“詩”譯作或理解作“詩歌”，因為那就把它範圍大大縮小了。還有，別林斯基用“詩的”和“藝術的”來形容作品的時候，往往不是專為划定範圍，還有標明品質、表示贊賞的意思。所以，在譯文中，例如“藝術的作品”和“藝術作品”，就可能有不同的涵意，前者指好的、富於藝術性的文學作品，後者則指屬於藝術範圍以內的作品。譯者不得不照自己的理解在譯文中表現出這種識別，希望讀者也注意及此。

譯者 一九五六年一月